

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Rizoma y narración. Propuesta de lectura para 2666 de Roberto Bolaño

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

KARLA DENISSE URBANO GÓMEZ

ASESORA:
DRA. LILIANA IRENE WEINBERG MARCHEVSKY

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“It is a tale
told by an idiot,
full of sound and fury,
signifying nothing.”

WILLIAM SHAKESPEARE

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Introducción	11
Capítulo I. Presentación y tradición crítica de Roberto Bolaño	18
1.1. Biografía breve.....	18
1.2. Contexto cultural.....	24
1.3. Panorama de la recepción crítica del autor.....	29
Capítulo II. Historia del texto	48
2.1. Historia de la publicación de <i>2666</i> . Problemáticas de la obra y los criterios editoriales de Anagrama.....	48
2.2. <i>2666</i> como “obra inacabada”. Líneas guía para su estudio a partir de la propuesta teórica de Umberto Eco.....	59
2.3. De la “obra abierta” a lo “rizomático”.....	64
Capítulo III. Configuración estética de la novela. Ambivalencias entre lo siniestro y lo sublime	66
3.1. Lo real ominoso en <i>2666</i>	66
3.2. Lo rizomórfico en <i>2666</i>	80
Capítulo IV. Propuesta de lectura a partir de las principales estrategias de configuración de <i>2666</i> a modo de rizoma	89
4.1. Narrador, personajes e historias nómadas. Los vectores en movimiento.....	93
4.2. La exasperación como recurso para traducir la experiencia de lo siniestro.....	114
4.3. La descripción y recurrencia a objetos, espacios y eventos sorprendentes como estrategia que suscita lo sublime ominoso.....	123
Conclusiones	140
Bibliografía	145

AGRADECIMIENTOS

La novela 2666 llegó a mis manos al final de una estada vacacional en Santiago de Chile. En esos momentos yo no conocía ni la obra de Roberto Bolaño ni, mucho menos, la enigmática novela de cuyo título misterioso sólo podía suponer que se refería al posible número de páginas que la conforman.

Por demás está decir que la lectura de esta novela fue tan determinante que ahora tengo la feliz oportunidad de escribir un texto en el que recuerdo a las queridas personas que me auxiliaron en la realización del presente trabajo, cuya finalidad última de éste es ayudarme a entender qué hay de extraordinario en el acto de leer novelas, cuentos y poesía, y por qué me resulta imprescindible.

“Hacer la tesis” – así como todos decimos en el momento de mayor desesperación porque ésta “no sale” – de una novela tan larga y compleja me ha permitido apoyarme en muchas personas de las que ahora, por medio de estas páginas personalísimas, tengo la oportunidad de rendir un poco de agradecimiento.

Agradezco con todo mi espíritu y corazón a mis padres José Luis Urbano Vidales y Laura Eugenia Gómez Garibay por todo su amor, apoyo incondicional y enseñanzas. Ambos han sido el pilar no sólo de mi familia nuclear, sino del impresionante y hermoso muégano que hacemos con el resto de los tíos, hermanos y primos que conforman las ramas genealógicas de los dos apellidos que me hacen ser Urbano Gómez. Eso es lo más hermoso de pertenecer a una familia tan grande y cariñosa, que jamás me he sentido sola. A los Urbano gracias por toda su honestidad y firmeza, de manera muy especial a mi abuelita

Margot (+) a quien le agradezco sus consejos y charlas, lamento que no haya alcanzado a ver mi trabajo terminado. A los Gómez gracias por los apapachos, el calor, las discusiones y las reuniones. A todos, cada uno, desde mi corazón hacia el suyo, gracias.

Todo lo que pueda decir en adelante sobre las personas a quienes quiero agradecer quedará escueto y no será suficiente. No podré resumir todo lo que siento ahora, pero sí puedo decir que haré un buen intento. De mi mamá quisiera resaltar en estas páginas que sin su volcánica voluntad, sus ojos comprensivos, su amor, su facultad inigualable de tener siempre la razón y de saber siempre qué hacer, yo jamás habría tenido las fuerzas para ser una persona decidida y tan orgullosa de mi forma de pensar. A mi mamá le agradezco todo lo que soy y me configura, nuestra inconfundible y compartida forma de mirar, la fuerza, la inteligencia y la sabiduría que tomo de ella y el apoyo que me ha brindado. A mi querido papá le agradezco su infinito amor, su inacabable capacidad de sentir, su ternura, su sonrisa inconmensurable y su intensa manera de quererme y querernos (sí, sí, me pongo yo primero porque estoy consciente de lo “princesa” que soy de él), así como, su inteligencia, disciplina y fuerza. Al paso de los años he intentado imitar su inigualable capacidad de hacer como la mítica ave Fénix, pues le debo la esperanza de saber que tras la adversidad económica, la falta de salud y las recaídas anímicas, siempre hay otra oportunidad. Gracias a él y a su estruendosa voluntad de vivir feliz y con nosotros. A mi hermano Israel le agradezco la compañía, las peleas, las idas a correr, todas y cada una de las discusiones que me han ayudado a entender los límites de mi conocimiento y de mi comprensión. Le agradezco que siempre sea el primero en ayudarme y que sea tan tenaz. Te quiero decir que en ti he encontrado la mejor idea de constancia y profesionalidad, así que con toda mi admiración, te agradezco el ejemplo de ser el mayor, el que primero lo logró y se tituló y

haberme enseñado con la luz de tu humor y nobleza, cómo es que hay que caminar y para donde. A Gaby, mi hermana metafórica, hermana por que los chismes de Zacapu algo tuvieron de buenos y mi mamá se tomó la libertad de a ratos ser tu hermana y a ratos ser tu mamá. Por la belleza que te caracteriza, la simpatía, el humor, el apoyo, el regaño, la ropa (“perdón por tomarla tía Aby, te juro que es la última vez”) y la impresionante fuerza que siempre te ha caracterizado. A ti te debo la idea de lo que yo quería ser “dentro de unos pocos años”, la admiración por tu carácter tan dulce, afable y fuerte, las ganas de “querer ser como mi tía Gaby”, la comprensión, el consejo y el apoyo. Tú, al igual que Israel, eres la otra luz que con tu belleza y amor me ha enseñado por dónde caminar, por dónde no tropezarme y por donde ser feliz. Por eso te agradezco mucho. A mi querida abuelita Meche, cuyo amor incontable, inacabable, me ha enseñado el valor que tiene la facultad de amar. Porque su historia es la que más me conmueve de este mundo, la que cuenta cómo se enamoró del abuelo que no conocí, de los hijos, de los nietos y de todos los que de ella venimos. Todo amor, todo bondad. Mi abuelita se llama Mercedes y ella es toda merced. A ella le agradezco los cuentos, todos los que hacían de Zacapu un lugar cada vez más mítico, las historias de aparecidos que tanta sazón le ponían a la casa y el amor por narrar. Por ti abuelita es que estudio esta carrera de leer mucho y, a ti es a quien agradezco el amor heredado por querer oír, ver y contar más y más historias. A mi tío Alfredo, por la amabilidad y la nobleza que lo caracteriza. El amor al fútbol que compartimos, las pláticas tan gozosas, tu incondicional apoyo a mis padres y mi familia. El amor que sientes por tus hijos, mis primos y, de manera muy especial, por amar tanto a Gaby. Ambos se lo merecían desde hacía tanto. A mis dos grandes voluntades de vivir y ser feliz, a mis dos grandes ideas de esperanza, porque sus ocurrencias y su hermosura son la causa de muchas de mis

sonrisas y porque desde que nacieron saben que son mis consentidos, a Bruno y a Owen, gracias.

A los compadres, tío Alejandro, tía Cecilia, tío Mene, tía Alma, a los primos Rober, Bere y Pina, a los sobrinos Dieguito y Tris, por el pasado tan importante y tan hermoso. Por haberme dado una infancia tan feliz y un presente tan encantador. Gracias, nunca se vayan.

A Tere y Sandra cuyo apoyo y amor me han hecho sentir tan afortunada, les agradezco todas las atenciones y ayuda, en especial a Tere por el año y medio que me regaló de terapia y al que le debo haber salido victoriosa de las profundidades más escarpadas.

A la hermosísima prima Criss por ser tan parecidas y tan hermanas, al primo Rodrigo, al primo Carlos, a todos mis primos, en realidad.

Ahora, ya que de manera muy general he agradecido a mi familia, quiero también agradecer a Carlos Gayón, mi pareja, mi querido novio. En ti he encontrado el apoyo y el amor más perfectos, los de quienes se quieren ver para el resto de la vida. Carlos, te agradezco todo el amor, la comprensión, las incontables tardes en las que trabajamos juntos, o en las que sólo besabas mi frente y escuchabas mi lectura desesperada. Agradezco que hayas aparecido por tercera vez y que ésta si hubiera sido la buena. Agradezco que las pocas horas con las que comenzamos nuestra relación hace tiempo hayan triunfado y, ahora, sean las que más nos gustan de la semana y todas las que queremos vivir. Te amo, como quizás jamás lo había hecho y como nunca lo había sentido. Te agradezco que me hagas tan feliz. Así, también agradezco a la familia Gayón Díaz-Caneja cuya calidez y cariño me han hecho sentir cada vez más cercana y más comprometida con Carlos. Les

agradezco las deliciosas comidas, las charlas de Historia, las correcciones de tesis, los regalos y, de manera muy especial a la señora. Luisa, la abuelita de Carlos, por la complicidad, su cariño y las intensas y tristísimas historias de su pasado, así como a la señora María Luisa (Magüi) por su inteligencia, constancia y alegría.

Con la misma fortuna de haber sido bendecida con tantas y tantas personas, también agradezco a la familia que se elije, a los que nos encontramos en el camino: a mis hermanas de amistad, a las “sisternas”: a Lailita, porque los años ya nos delatan, por la complicidad adivinada que mantenemos, las palabras que una dice y la otra completa, y porque la historia que hemos hecho durante estos años es cada vez más hermosa y divertida, gracias. A Areli, cuya impresionante fortaleza y su rostro calmado han sido una fuente de inspiración ilimitada, porque deseo que seas tan feliz y porque tus consejos, consuelo y cariño me han hecho que yo lo sea, gracias. A Mariana por sus charlas, sus lecturas, sus cigarros, su belleza, su talento y por el amor a la palabra poética, gracias. A Vero, por sus misterios, su templanza, su humor, el cine, las lecturas, su inteligencia y por el amor a la palabra narrada, gracias.

A Natalia y a Waldo, que como pareja son los más brillantes y divertidos, mis súper héroes favoritos. De forma individual, Nat, muchas gracias por tu paciencia y tu inteligencia, tus nortes han sido claves en mi vida. A Waldo, por nuestro inigualable parecido y nuestras hermosas charlas. Gracias.

A Rafa que tiene el privilegio de recibir dos tipos de agradecimiento en esta tesis. El que compete a estas líneas es el de la amistad tan intensa que nos ha marcado. Porque ha estado desde el principio en esta empresa, en la nave de los locos a los que nos gusta mucho

la literatura. Por su amor, y por la oportunidad que siempre nos hemos dado de estar juntos, gracias.

A Roberto por sus conversaciones eruditas, sesudas y divertidísimas. Las charlas posmodernas y el amor por la literatura que compartimos, gracias. A Rosario, por el tiempo, la constancia, la ternura, la amistad y lo mucho que me inspira su voluntad constante de hacerlo mejor cada vez, gracias.

A Pancho y a Liz porque me han dado la inmensa fortuna de pasar de ser los amigos de Carlos a convertirse también en los míos. A Pancho (¡compadre!) por la sabiduría tan extraordinaria que tienes y que me ha enseñado tanto, al igual que por el cariño incondicional y el voto de confianza de saber que puedo hacer muy feliz al Pollo, gracias. A Liz, porque en su inteligencia y agudeza he encontrado tantas explicaciones y consuelos, gracias.

A Daniel (el camarada de mis amores) por los cigarros y el café. Por las sonrisas cómplices. Por prestarme la pequeña biblioteca de Bolaño ambulante. Por las tardes de Sabina y Calamaro. Los chocolates. El cariño y las interminables risas, gracias.

A Nadi, sin cuya insensata vocación de independencia y diversión, jamás habría sobrevivido a la vida de El Colegio. Por tu apoyo y tu casa, por tu risa y Pearl Jam. Gracias.

A las chicas Colmex, Raquel y Ale “La Uru”, por su belleza, inteligencia y amabilidad. Muchas gracias por esa tarde de oración, querida Raquel, aún me bendice.

Al querido Gery por sus risas estruendosas a media biblioteca, sus “aventones” y sus charlas. Sus gritos felices y su erudición. Gracias.

A mi imprescindible taller de tesis, conformado por la brillante Francy, quien en poco tiempo se ha convertido en una amiga cariñosa y amable. Por ayudarme a salir de “esta vaina” que ha resultado tan “tenaz”. A David Ricardo, porque su amor a la poesía, la bondad y la religión, me han hecho repensar tantas cosas.

A las niñas de la secu, Amirita, Sara y las Aishshas (las gemelas más encantadoras, Aishshah y Alida). Por el tiempo tan grande de amistad, por el hermoso Amauri, que es el segundo retoño de la generación. Por nunca habernos alejado, gracias.

En este largo y conmovedor agradecimiento, tampoco pueden faltar las figuras que han resultado más representativas para mi configuración profesional. A Rebeca Barriga Villanueva le agradezco la oportunidad y la confianza. Su fuerza, disciplina y cariño, me ayudaron a adquirir profesionalidad, sistematización y orden. Pero por sobre todas las cosas, a mi querida Rebeca le agradezco el apoyo incondicional, la preocupación por su “becaria contestona”, la revista *Casa de las Américas*, el cariño y el reconocimiento a mi trabajo y mis sentimientos. Muchas gracias.

A mi asesora Liliana Weinberg por sus extraordinarios comentarios, las correcciones múltiples que hicieron de este estudio legible, comprensible e interesante. Por el trabajo diario, la confianza y las charlas cotidianas en las que me comparte el infinito amor que siente por su trabajo y su familia. A la dra. Weinberg, le agradezco el cariño y cuidado con el que dirigió este trabajo y la protección y cercanía que me ha hecho sentir en este proceso. Gracias.

A mi sínodo, la mtra. Judith Orozco Abad, que sin sus intervenciones, seguramente habría dicho algo completamente distinto a lo en la tesis se quería profundizar. Por su

atención y ayuda, gracias. A Laurette Godinas, quien con mucho cariño leyó mi trabajo, agradezco sus correcciones y sugerencias, y también a que el tiempo y las experiencias me han dado la oportunidad de no sólo ser su alumna sino también su amiga, gracias. A Mariana Ozuna, porque su impresionante fluidez, su inteligencia desproporcionada, su clase divertidísima, sus tenis, su risa, su impresionante voto de confianza hacia mi trabajo y su inconmensurable amor por enseñar, me han dado herramientas para poder acercarme a mi profesión de manera más segura, gracias. A el mtro. Rafael Mondragón, por haber realizado una lectura tan profunda y crítica a mi trabajo, por la importancia que le ha dado a mis opiniones, a 2666, a nuestra indescriptible y hermosa amistad, le agradezco que haya emprendido el trabajo de “couchear” mis impresiones y, al tiempo, hacerme sentir imprescindible en su vida, gracias.

Por último, después de una larga y emotiva lista agradezco con mi corazón azul y mi piel dorada a la Universidad Nacional Autónoma de México, porque desde el bachillerato ha sido mi gran casa de estudios, porque me ha dado la oportunidad de realizar muchos de mis sueños, como la posibilidad de estudiar de forma libre y responsable. Porque la Universidad es enorme y abierta para ofrecer el estudio a todos los que así lo desean y cuyo espíritu ha modelado el mío de forma generosa. Gracias. ¡Goya!

Karla Urbano

INTRODUCCIÓN

La obra del escritor Roberto Bolaño ha representado un lugar incómodo en la crítica literaria actual. Las opiniones sobre su propuesta han sido contrastantes, pues tanto hay grupos de lectores que consideran que se trata del mejor escritor latinoamericano de la historia como sectores que lo toman por un timo resultado de la poderosa mercadotecnia editorial contemporánea.

Por un lado, los que aprecian la obra del autor lo hacen porque encuentran en sus héroes una representación afín a la idea del poeta latinoamericano contemporáneo, de manera similar a como, en su momento, ocurrió con *Rayuela* de Julio Cortázar. Los detectives fracasados, o los “real visceralistas”, han dado una identidad nostálgica a todos los jóvenes escritores de hoy en día, del mismo modo en que lo hizo “El Club de la serpiente” muchos años atrás.

Por el otro lado están quienes han señalado la poca calidad de la obra y justifican su postura a partir de la procacidad, informalidad y arbitrariedad del autor, así como su estilo artificioso de escribir. Esto quiere decir que, a este grupo de críticos, la propuesta estética de Bolaño les resulta recurrente, repetitiva y profundamente agresiva para el lector. Tal aspecto hace desmerecer las novelas, cuentos y poemas de Bolaño, calificándolos como moda pasajera o fruto de las exigencias flexibles de los lectores actuales. Además, este mismo sector de la crítica ha resaltado, como un aspecto reprochable, la popularización de

su obra tras la muerte de su autor, pues ha considerado que fue la gota que derramó el vaso de las estrategias mercantiles de su editorial.

Ambas posturas son representativas de lo que ocurre hoy en el ámbito de la discusión estética, coexisten ante la imposibilidad de manifestar la contundencia de una frente a la otra y son dos opciones que se pueden tomar, o no, para acercarse a dicha propuesta literaria.

De manera personal, prefiero pensar que Roberto Bolaño no es un escritor que “se ama o se odia”; del mismo modo, tampoco considero que éstas sean las dos únicas formas mediante las cuales se puede participar en la discusión sobre su obra y también creo que son las menos fructíferas. Mi postura es pensar a Roberto Bolaño como un autor representativo, al que no puedo catalogar como el mejor o el peor de entre sus contemporáneos porque se aleja de la perspectiva desde la que quiero que parta este trabajo. Sin embargo, la postura que sugiero no es un impedimento para atender a la belleza y complejidad de su última novela. Este estudio busca presentar una perspectiva ecléctica, en la que tomo algunos de los argumentos de la crítica polarizada, con la finalidad de construir un acercamiento a las estrategias narrativas de las que echa mano el autor en su polémica e inmensa novela *2666*.

Esta obra se configura por muchas historias distintas cuya relación es arbitraria. Lo que dota de una carga fuera de lo común a estos relatos es que en pocas ocasiones terminan de forma cabal y cada uno de ellos parece imprescindible para la novela. Esto quiere decir que no hay un orden jerárquico en las historias que se cuentan y, además, su falta de contundencia produce la sensación de se está leyendo un texto infinito.

Así, la disposición narrativa de *2666* impide que se pueda realizar un esquema del orden de la narración, por lo tanto, es imposible delimitar o resumir cuál es la anécdota principal. Tal característica es un disparador que motiva a que el lector explore un modo muy profundo de relacionarse con todo lo que se cuenta y asuma la postura de un detective. Que se pregunte lo qué motiva a los personajes a tomar esas decisiones, las causas de los asesinatos, la identidad del asesino, quién es Benno von Archimboldi, por qué es un autor tan admirado por los cuatro críticos extranjeros y a dónde conduce la novela. La complejidad de la investigación que realiza este lector-detective es que al paso de la lectura se percata de que lo importante no es resolver las pistas, sino la búsqueda en sí misma. Esto provoca una experimentación llevada hasta sus últimas consecuencias que apuesta a que el lector se arriesgue a abandonar su puesto de receptor-pasivo frente a ella, del mismo modo que lo que en su tiempo había provocado la anteriormente citada *Rayuela*.

Sin embargo, la gran diferencia entre una novela y otra es que hay un cambio de estrategia en *2666*: la distancia entre el modo en que opera la novela de Cortázar frente a la de Bolaño es que la primera se abre con una advertencia inicial que impide el naufragio interpretativo del lector, mientras que la segunda no muestra ninguna tabla de salvamento. En *2666* no hay argumentos explícitos para demostrar un “modelo para armar” y todos los giros, fragmentos, y lógica de la novela resultan impredecibles, proliferantes, compulsivos y, en distintos niveles, inaprensibles.

Es posible pensar que este estilo se aleja de los modelos estructurales y jerárquicos de las narraciones canónicas. En razón de dicha conjetura, en el presente trabajo propongo que la disposición y estrategias de *2666* de Roberto Bolaño encuentran su explicación con

las características del modelo mutable, antiestructural y ajeno de jerarquías denominado “rizoma” por los pensadores contemporáneos Gilles Deleuze y Félix Guattari,

Para desarrollar este camino crítico, parto de los siguientes puntos que considero imprescindibles: en el primer capítulo presento una semblanza breve de la vida de Roberto Bolaño, en la que se ofrece una revisión cronológica de su obra. Más adelante, hay un apartado que expone un panorama del contexto cultural de la propuesta literaria del autor y, a su vez, el tipo de recepción que se dio. Ahí reparo en la influencia dominante que tuvo el *boom* en la obra de los autores latinoamericanos contemporáneos. Para este propósito abordo de forma muy general e ilustrativa la situación de América Latina y sus relaciones con esta corriente, su crisis y la perspectiva crítica de algunos escritores de la misma generación de Bolaño. Posteriormente, ofrezco un panorama de la recepción de las obras del autor y menciono algunas de las posiciones que distintos escritores y poetas han manifestado respecto de la propuesta literaria del autor. En esta parte del trabajo es en la que señalo cómo oscilan las posturas de calificarlo como un escritor muy respetado o como un estafador. Finalizo este apartado comentando las aportaciones de dos interesantes libros donde se proponen los primeros acercamientos *críticos* que marcan un hito en la interpretación de la obra, por medio de un señalamiento de las propuestas estéticas y recursos estilísticos de la literatura narrativa del autor. La revisión de este material es una aportación importante para otro investigador y puede servir de mucha ayuda para posibles estudios futuros, pues hasta el momento no hay aún libros o textos que se preocupen por realizar un panorama general de la recepción del autor de chileno.

Atendiendo a lo contemporáneo de la publicación de *2666*, cuya incorporación como objeto de estudio para la comunidad académica también es muy reciente y por lo mismo poco atendida, en el segundo capítulo se presenta una historia del texto y una revisión de los controvertidos criterios de publicación de la editorial Anagrama para su lanzamiento en el año 2004. Planteo la discusión que se gestó entre los editores y la comunidad intelectual sobre si *2666* – obra póstuma – se trata de una novela incompleta y forzada a publicarse, o si es una obra total, abierta y consumada. Aquí, esgrimo como un válido argumento los intertextos de la historia de *2666* con otros trabajos narrativos del autor, pues hay personajes – como Olegario Cura, Auxilio Lacouture y Archiboldi – cuya aparición en la obra de Bolaño es recurrente y anterior a la de la novela que se estudia en este trabajo.

El conocimiento de dicha discusión es vital para el análisis de la novela, pues *2666* representa hoy una serie de problemáticas de índole política, cuya reflexión es cabal para su lectura y estudio. En consecuencia, también reparo en la legitimidad de la propuesta de la obra como una novela abierta que da la sensación de estar “inacabada”, para después explicar que este rasgo también es una evidencia con la que se puede pensar a *2666* como una obra rizomática. Esto quiere decir que tomo herramientas de la teoría de la “obra abierta” de Umberto Eco como punto de partida, para después conectarlo con las características de *2666* que considero similares y correspondientes con las de la noción ‘rizoma’ de Gilles Deleuze y Felix Guattari.

En el tercer capítulo describo la configuración estética de *2666* a partir de las dos perspectivas con que se articula: los recursos narrativos afines a la estética de “lo real

ominoso”, que es una categoría ideada por Liliana Weinberg en la que se conjunta la descripción de elementos y temáticas narrativas para dar cuenta del error, lo feo y lo malo. La construcción de esta propuesta estética implica una experiencia que violenta y transgrede al lector, lo lleva a una lectura intensa y un enfrentamiento con un conjunto de historias incómodas.

Por el otro lado, y fuertemente relacionado con la sensación de la pérdida de orden que señala la categoría de lo “real ominoso”, exploro las similitudes entre la noción “rizoma” de Guilles Deleuze y Félix Guattari en la configuración de la novela. Como éste es el corazón de la propuesta de lectura que desarrollo en el estudio, resulta imprescindible definir el modelo descriptivo que desarrollaron ambos pensadores. Para los fines prácticos de esta introducción, se puede describir como un modelo filosófico inspirado en el comportamiento de las raíces o esporas homónimas, a su vez, también implica un comportamiento proliferante, de crecimiento compulsivo y de forma tan mutable como el deseo. Atendiendo a este símil, los rizomas filosóficos son ideas proliferantes, tienen libertad de conectarse, o no, con cada punto que las conforman o que constituyen a otro rizoma. Permiten y sugieren que la experiencia de la vida conduzca a la conmoción y de esta manera los bordes del rizoma se trasgreden ilimitadamente. Con esto busco describir, de manera general el comportamiento de lo “rizomático y rizomórfico” y, así, señalar las concatenaciones que existen entre ese comportamiento y el modo en que opera la lectura de una obra rizomática como *2666*. Atendiendo a este parangón, sugiero dos posibles experimentaciones de la lectura de la novela: aquella en la que predomina la sensación de lo siniestro y la que raya en lo sublime ominoso.

En el cuarto y último capítulo emprendo el análisis de la obra y estudio las herramientas y la teoría de la que me valgo para presentar la propuesta de lectura que motiva el desarrollo de este trabajo a partir de las principales estrategias de configuración de *2666*. Para este propósito establezco un ejercicio de interpretación donde relaciono los modos como se comportan el narrador y los personajes, pues la imprecisión de sus funciones y su trayectoria impredecible permiten pensar que los resortes que impulsan el estilo narrativo de esta novela son similares al modelo rizoma y, por lo tanto a la dispersión, la proliferación, el nomadismo, y la ausencia de sentido. Por otro lado, analizo el tiempo y el espacio de la novela, y reviso los momentos en que la narración abandona un orden lógico para dar paso a la relación casual de las acciones que articulan el vertiginoso y complicado universo diegético. Finalmente, describo lo siniestro y lo sublime ominoso como los dos tipos de experiencia que suscita la configuración narrativa rizomática, misma que está expuesta a partir de la parataxis, la coordinación y la acumulación, así como la cruda descripción de eventos terribles, la ecfrasis, y la representación de objetos artísticos clave de la novela como recursos narrativos de sendos casos.

La finalidad principal de este estudio es presentar un acercamiento a *2666* que responda a las claves y pistas que la misma articulación de la novela lleva aparejada. Una lectura a modo de rizoma en la que se contemplen las estrategias constitutivas de la narración, como sus condiciones políticas y culturales, a modo de un enramado proliferante e impredecible. En este sentido y de fundamental importancia, este trabajo también busca ofrecer una reflexión más para la discusión sobre la obra de Roberto Bolaño y una aportación a la creciente importancia que está recibiendo el estudio y análisis de su literatura.

Capítulo I. Presentación y tradición crítica de Roberto Bolaño

1.1. Biografía breve¹

Roberto Bolaño nació en Santiago de Chile el 28 de abril de 1953. Vivió la mayor parte de su infancia en Los Ángeles, en la provincia del Bío Bío, Valparaíso, Quilpué, Viña del Mar y Cauquenes. A los quince años se trasladó con su familia a México y se convirtió en un periodista muy joven con inclinación trotskista, experiencia que marcó su ideología de manera contundente². En 1973, a los veinte años, regresó a Chile para combatir, junto con la resistencia, el golpe de estado perpetrado por Augusto Pinochet. Momentos antes de alistarse, lo capturaron y lo apresaron. Sin embargo, a los ocho días de condena reconoció a su guardia como uno de sus compañeros del colegio en Cauquenes y éste, por simpatía, lo ayudó a escapar.

Huyó de Chile y volvió a México para reunirse con su familia. En 1975, junto con Mario Santiago y un grupo de poetas mexicanos, inició el movimiento literario conocido como “Infrarrealismo”. En él, promovieron premisas tales como el rechazo a la literatura oficial y al *establishment*. La única publicación de este grupo fue una antología llamada *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas* (1976)³ en la que se recopilan varios poemas en relación con la música rock, la pintura y el cine de los setentas. Los “infrarrealistas” se

¹ Debido a la actualidad y cercanía de Roberto Bolaño, la mayor parte de la información sobre su vida, se puede consultar en la página <http://sololiteratura.com/bol/bolanoprincipal.htm> y en su libro *Entre paréntesis*, en el que se recopilan conferencias, ensayos y algunas notas autobiográficas.

² Es de notarse que la ideología radical de Bolaño siempre fue llevada al extremo. Así es como se justifican muchas de sus actitudes agresivas y suspicaces ante lo canónico y establecido. De hecho, Jorge Herralde decía que tenía una “radicalidad estética, ética y política tan insobornables, diría, como inevitables [...]” Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño*, Acantilado, Barcelona, 2005, p. 14.

³ Cfr. *Ibidem*, p. 32. Este libro fue editado en México por Ediciones Asunción Sanchís, 1976

proclamaron acérrimos enemigos de Octavio Paz y partidarios del arte proliferante⁴. Sus propuestas exigieron el renacimiento de la literatura a partir de la búsqueda de la autenticidad y el rechazo a la pretensión. Crearon un manifiesto donde explicaban, de forma irreverente, los preceptos y necesidades de los nuevos creadores, promovieron la “caída libre” y el “dejarse caer” como una actitud fundamental para la poesía infrarrealista, con la finalidad de que la literatura latinoamericana despertara de lo adormecido y europeizado. La última parte de este texto dice lo siguiente:

-La muerte del cisne, el último canto del cisne, el último canto del cisne negro, NO ESTÁN en el Bolshoi sino en *el dolor y la belleza insoportables de las calles*. / -Un arcoiris que principia en un cine de mala muerte y que termina en una fábrica en huelga. / -Que la amnesia nunca nos bese en la boca. *Que nunca nos bese*. / -Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando. / -Un pobre vaquero solitario que regresa a su casa, que es la maravilla. / * / Hacer aparecer las nuevas sensaciones -Subvertir la cotidianeidad / O.K. / DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE / LÁNCENSE A LOS CAMINOS.⁵

Finalmente, el grupo conformado por Bruno Montané, José Rosas Ribeyro, José Vicente Anaya, Mario Santiago, José Peguero, Guadalupe Ochoa, Juan Esteban Harrington, Vera Larrosa, Victor Monjarás y Roberto Bolaño se dispersó, por lo que la empresa quedó como una huella borrosa de la literatura mexicana.

⁴ En este sentido, los infrarrealistas buscaban mezclar las estrategias discursivas del cine, la pintura, la música y la literatura. A veces, estos cruces resultaban incómodos o molestos para la comunidad intelectual de su tiempo. Por otro lado, la creatividad de estos recursos marcó una huella en la obra de Bolaño, pues ya en *Los detectives salvajes* hay narraciones en las que parece que los personajes son entrevistados con una cámara o bien, en *2666* hay coordinaciones de frases u oraciones que se asemejan a la idea de *zapping* de la televisión.

⁵ Consultado el 22 de enero de 2009 y está disponible en : <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>. Las cursivas son mías. Es evidente que, además de la fuerte influencia del “creacionismo” de Vicente Huidóboro, en las ideas que aparecen en este manifiesto, ya se percibe una fuerte vocación por relacionar la poesía con la vida. En *2666* se llevan a planos mucho más profundos las ideas del olvido, la belleza y el dolor. Este será un tema que trataré con mayor dedicación en el tercer capítulo.

Bolaño y Santiago siguieron por el camino de las letras haciendo su propio surco. Santiago se consolidó como poeta y Bolaño, pese a que nunca quiso dejar ese quehacer, siguió el camino de la prosa.

En 1976, ambos continuaron por rumbos distintos. Mientras Santiago fue hacia Medio Oriente, Bolaño viajó a El Salvador, donde conoció a Roque Dalton. Posteriormente, partió a Europa y visitó algunos países de África. Aquella etapa fue difícil, pues estuvo solo y no tenía documentos ni seguridad económica. Sobrevivió mediante múltiples trabajos ocasionales hasta incursionar en certámenes literarios bien remunerados. En 1986, publicó *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*,⁶ una novela a cuatro manos con Antoni García Porta, que les valió el premio Ámbito Literario. Poco tiempo después, lanzó *La senda de los elefantes*, con la que obtuvo el galardón Félix Urabayen.

Tiempo más tarde Bolaño decidió instalarse en Blanes, Girona, donde, sin olvidar su interés por la poesía, se consolidó como escritor de narrativa. En 1993, se le diagnosticó una grave enfermedad hepática, lo que probablemente motivó su preocupación por dejar un legado literario fecundo. En ese año vieron la luz *Los perros románticos*, una recopilación de su poesía escrita entre 1977 y 1990, y la novela *La pista de hielo*. A partir de ese momento el autor comenzó a multiplicar su producción literaria. Tres años después publicó dos novelas: *La literatura nazi en América*⁷, pieza lúdica de ficción en la que, a modo de

⁶ Ambos autores toman este título haciendo alusión al poema “Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger” de Mario Santiago Papasquiaro.

⁷ A partir de esta novela, rompe su relación con Seix Barral, a causa de un incidente penoso: “Después de esos inicios clandestinos, empieza una nueva etapa con *La literatura nazi en América*, que publicó Seix barral, con buenas reseñas a cargo de críticos como Masoliver Ródenas en *La Vanguardia* y Javier Goñi en *El País*, pero con muy escasas ventas, por lo que al cabo de un tiempo la edición fue guillotizada casi en su totalidad, lo que, como es lógico, resultó muy traumático para Roberto, un episodio que no olvidó.” J. Herralde, *op. cit.*, p. 35.

diccionario, relata la historia de varios escritores latinoamericanos inexistentes que comulgaron con los ideales propuestos por el movimiento, y *Estrella distante*, novela corta cuya temática es la maldad.⁸ Al año siguiente surge *Llamadas telefónicas*, una recopilación de distintos cuentos que le valió el Premio Municipal de Santiago de Chile y, a partir de este éxito inesperado, se convirtió en autor de la editorial Anagrama.

En 1998 comienza la etapa dorada en la escritura de Roberto Bolaño. Se publican *Los detectives salvajes*, brillante novela que está relatada a modo de bitácora del “Infrarrealismo” bajo la nomenclatura ficcional “Real visceralismo”, en la que Bolaño y Mario Santiago son representados por Arturo Belano y Ulises Lima, héroes evocados por distintos personajes⁹, incluyendo a los poetas pertenecientes al movimiento “Infra”. La obra recibió el premio Herralde de novela y el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. Al año siguiente publicó *Amuleto y Monsieur Pain*, que no tuvieron mucho eco.

Tras el reconocimiento público derivado de ambos galardones, Bolaño regresó a Chile veinticinco años después de su última visita. A raíz de este evento publicó *Nocturno de Chile*, en el año 2000, novela alegórica del panorama del país durante la dictadura pinochetista.¹⁰ El mismo año el escritor entró en lista de espera para un trasplante de hígado, en razón de su menguante estado de salud. Durante el 2001 salió a la venta *Putas*

⁸El mal, lo feo y lo erróneo son temas comunes en la obra de Roberto Bolaño, al igual que las estrategias de las que se vale para enunciarlo: el sinsentido, la casualidad, lo siniestro, lo terrorífico, etc. Como todos estos temas son fundamentales para el estudio de *2666*, se retomará y extenderá en el tercer capítulo.

⁹Se trata del recurso que Luz Aurora Pimentel (cfr. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores-UNAM, México, 1988) denomina “narrador delegado” y que consiste en que la voz omnisciente cede lugar a los personajes, delegándole su función en la narración. El uso inestable del narrador es una de las características más perturbadoras de *2666* y considero que es una herramienta del autor para dar un efecto rizomático en su propuesta literaria, como se verá en el cuarto capítulo.

¹⁰ Es interesante destacar que esta novela se cuenta mediante un larguísimo y único párrafo, cuya función es dar al lector la sensación de que su lectura lo lleva a atravesar un camino rumbo a la locura. Este tipo de recursos estilísticos narrativos son muy frecuentes en la propuesta estética de Roberto Bolaño y más aún en *2666*, donde el desequilibrio mental es uno de los temas más recurrentes.

asesinas, antología de cuentos feroces; sin embargo, las fuerzas de Bolaño se consagraron a un proyecto desproporcionado, al que designó como “su obra cumbre”. Más tarde *Amberes*, pieza literaria difícil de catalogar, fue publicada en el 2002, al igual que *Una novelita lumpen*.

El catorce de julio de 2003, Roberto Bolaño murió en el hospital Valle de Hebrón en Barcelona y dejó un halo de misterio con respecto a su última novela.

2666 fue publicada de manera póstuma¹¹. En esta obra se retoman historias, personajes, episodios, referencias narrativas existentes en otros trabajos,¹² como es el caso de algunas historias de *Los detectives salvajes*, cuentos de *Llamadas telefónicas* y, especialmente, en una mención de Auxilio Lacouture en *Amuleto*, que presagia el título mismo de esta nueva novela:

Y los seguí. Los vi caminar a paso ligero por Bucareli hasta Reforma y luego los vi cruzar Reforma sin esperar la luz verde, ambos con el pelo largo y arremolinado porque a esa hora por Reforma corre el viento nocturno que le sobra a la noche, la avenida Reforma se transforma en un tubo transparente, en un pulmón de forma cuneiforme por donde pasan las exhalaciones imaginarias de la ciudad, y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprisa que antes. La Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo.¹³

¹¹Es importante mencionar que la historia de *2666* y los criterios editoriales que tomó Anagrama recibieron muchas críticas por parte de la prensa especializada. Éste es un tema que se desarrollará con mayor cuidado en el segundo capítulo.

¹² Ver el segundo capítulo de este trabajo, p. 51.

¹³ Roberto Bolaño, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 76-77. Las cursivas son mías.

En las palabras de Lacotoure se percibe una preocupación desmedida y a la par una suspensión del tiempo, porque mientras Belano y Lima disminuyen su paso ella lo acelera. Además de recordar los abruptos cambios de tiempo – e inclusive de espacio – que configuran a *Amuleto*, en esta cita se resume el espíritu de *2666*: el pulmón cuneiforme que da vida a la ciudad, conduce al terrible cementerio olvidado que alberga los cuerpos tristes y vencidos de los latinoamericanos que se obstinan por luchar. Como los que son detectives salvajes y como las mujeres que asesinan incesantemente sin una razón explícita. Aquél “[...] cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo *que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo*”¹⁴

Muy poco después de la abrupta muerte del autor, la publicación de *2666*, en 2004, ha suscitado una serie de hipótesis y valoraciones que tocan posturas opuestas, pues hay quienes consideran que es una obra inconclusa que no tiene ninguna calidad ni legitimidad y otros la postulan como la mejor de sus novelas.¹⁵

Además, el manejo que hizo la prensa cultural sobre este triste evento fue señalado por muchos sectores de la crítica como un andamiaje extraliterario para sumarle calidad a la propuesta literaria del autor. Una de las estrategias editoriales más exitosas para la promoción de un libro, pues los rumores sobre la obra y la vida vertiginosa de su autor han provocado expectativas que se tradujeron en miles de ejemplares vendidos y jugosas ganancias. Se abren las siguientes preguntas ¿Qué hay en la obra de Roberto Bolaño que gusta tanto a las nuevas generaciones de lectores?, ¿cuáles son los aspectos atractivos que

¹⁴ Las cursivas son mías.

¹⁵ Como menciono en la nota 11, la historia de la novela será expuesta con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

se encuentran en su obra? ¿Cuál es la causa de que se haya formado una postura tan contrastante entre quienes consideran que es un gran genio y quienes lo ven sólo como el producto de un artificio mercadotécnico? Parte del objetivo de este estudio es responder a dichas incógnitas mediante aproximaciones a su contexto y su recepción, en las que se sitúe a Roberto Bolaño frente a las líneas de investigación que existen y se establezcan las discusiones posibles desde una perspectiva teórica y objetiva.

1.2. Contexto cultural

Bolaño comenzó a escribir en la década de los años setentas, que fue un momento efervescencia en la historia contemporánea de nuestro continente. Es el periodo de las revoluciones latinoamericanas y de la rebeldía, cuyas características contagiaron de intensidad a muchos escritores, teóricos literarios, filósofos y demás intelectuales.

El escenario en el que surge la propuesta literaria del autor es aquel en el que los sueños y las metas alcanzadas en el plano literario se vieron opacados por la decadencia del fenómeno sin precedentes catalogado como el *boom*.

Desde una perspectiva política y cultural Liliana Weinberg señala al respecto que:

Si con el *boom* llegan a su punto culminante ciertos fenómenos de producción y recepción de las obras, ese mismo fenómeno entrará en crisis hacia los años setenta con la emergencia de nuevos fenómenos económicos, sociales, políticos y culturales, como el ingreso a una nueva etapa del capitalismo, las nuevas demandas sociales y la instauración de

regímenes autoritarios en varios países de la región y la consolidación de las nuevas formas de la cultura de masas.¹⁶

Esta observación invita a reflexionar sobre dos puntos de vista importantes: el primero refiere a la situación de contraste que vive América Latina por la dolorosa secuencia de dictaduras que afectaron al continente en el transcurso de dicha década, y su incipiente entrada al mundo globalizado. Esto ha llevado a establecer distinciones sociales lo suficientemente fuertes como para marcar filtros de acceso a la cultura. En este contexto, tan lleno de polarizaciones, ocurrió un intenso desencanto de las utopías, que repercutió en una marcada diferencia entre la realidad que vivían los grupos sociales más afectados y la ficción narrada por los escritores que pertenecieron al *boom*.

Juan Villoro¹⁷ hace fuertes críticas al fenómeno y lo señala como un recurso que describe a un territorio exótico e imposible, en el que privilegia lo pintoresco sobre lo auténtico y que ya no es similar a la realidad que busca representar. En su estudio, Villoro señala puntualmente a los espacios que describe la literatura de los autores que pertenecen al *boom* como mundos fantásticos y lejanos a la situación del continente latinoamericano. Estos universos narrados son para Villoro “iguanas y dinosaurios” que cristalizan el devenir del continente y lo sumen en una “utopía del atraso”, pues mientras todas las sociedades de este territorio sufren constantes desilusiones políticas y sociales, y depresiones en las que la

¹⁶ Liliana Weinberg, *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*, México, UNAM, 2004, p. 226. Además del estudio de Weinberg, existen otros trabajos que se preocupan por el estado de la literatura latinoamericana contemporánea, principalmente el trabajo de Jean Franco que en, *Decadencia y caída de la ciudad letrada* (trad. de Héctor Silva Miguez, Madrid, Debate, 2003), realiza una reflexión seria y valiente sobre el devenir y el sentido del fenómeno literario en el continente.

¹⁷Cfr. Juan Villoro, “Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso”, en *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 87-93.

idea de identidad se fragmenta y desdibuja, la literatura del “el realismo mágico” describe un acontecer común, cotidiano y armónico.

El segundo punto remite a la comunicación masiva de la que se valieron muchos de los escritores del *boom*, trasgrediendo los métodos literarios narrativos y creando un parteaguas en la forma de crear y de leer la literatura latinoamericana. Como ejemplo están las recurrentes apariciones de Julio Cortázar y Carlos Fuentes en los tabloides y programas televisivos de debate ya que, al formar parte de este canal comunicativo, crearon la idea de un nuevo intelectual y promovieron una manera distinta de acercarse al público lector.

Paulatinamente, este recurso se convirtió en una de las herramientas más eficaces para transmitir la cultura, pues permitió un acceso más inmediato a toda clase de público – sin la necesidad de comprar los libros, todos podían ver a los autores en su televisor o leerlos en sus periódicos, o escucharlos en sus radios – y generó la posibilidad de imaginar una variedad de acercamientos ilimitada.

Así, los autores del *boom* fueron los primeros en utilizar la inmediatez de la televisión, radio, periódicos y medios masivos para simplificar las rutas a la cultura, y promovieron que hoy en día estos soportes también funcionen como vehículos de la creación y crítica literarias, entre muchas de sus funciones. Pero, como Weinberg señala, lejos de perfilarse como una vía llena de posibilidades para los grupos sociales más lastimados por la situación económica y política latinoamericana:

[...] esto no ha derivado en una baja de precios y mayor circulación del libro, puesto que éste ingresa a su vez como mercancía diferenciada en un circuito manejado por empresas editoriales en creciente proceso de concentración, muchos de cuyos representantes

más poderosos monopolizan las decisiones de qué publicar hasta las de cómo distribuir.¹⁸

La gran distinción entre los sectores que pueden acceder a la cultura y los que no creó una polarización tan fuerte que la proliferación de los objetos artísticos que nacen desde la periferia comenzaron a tomar violentamente los terrenos de lo establecido. En palabras de Weinberg:

Al mismo tiempo, cierto sector de esta ciudad letrada intenta delimitar un nuevo espacio, ciudad dentro de la ciudad, donde los autores se dediquen a exploraciones y experimentaciones formales de altos vuelos, con el empleo de un lenguaje de alto nivel de especialización (...) inversamente, surgen nuevas formas de impugnación de la ciudad letrada, pintas simbólicas de *graffiti* sobre los grandes monumentos de la cultura de élite: el ruido irrumpe en el silencioso recinto del *Ariel*; jergas y lenguajes secretos invaden la lengua literaria y la norma culta: surge como uno de los más notables ejemplos, la nueva novela urbana.¹⁹

Asimismo, se promovió que el ensayo, la novela, el cuento y la poesía se conectaran en distintos planos y construyeran maneras distintas de crear literatura²⁰. A causa de su nacimiento marginal, estos puentes comenzaron a permitir modos discursivos distintos, incluyentes y multifacéticos. De esta manera, la irrupción de lo violento frente a lo establecido movilizó las distintas propuestas de la nueva comunidad creadora. Es en este momento en que surgen muchas propuestas de creadores marginales y se modela su espíritu trasgresor. Dentro de esta situación es donde nacen las convicciones y estilo de los poetas

¹⁸ L. Weinberg, *op. cit.*, p. 228.

¹⁹ *Ibidem*, p. 229.

²⁰ Los cruces y los puntos de interconexión ilimitados son aspectos muy importantes para abordar la propuesta de lectura de 2666 como un rizoma, pues es la manera en que opera el modelo. Este tema se desarrollará con mayor atención en el tercer y cuarto capítulos.

infrarrealistas, grupo de escritores del que, como ya se ha mencionado, es de donde surge Roberto Bolaño.

Hoy en día, el tema estelar de las discusiones literarias actuales es el siguiente: si el fenómeno del *boom* estableció la idea más formada y perfeccionada de literatura latinoamericana contemporánea, ¿qué pueden aportar los autores herederos de la responsabilidad de continuar esa idea? Jorge Volpi, en su artículo “Bolaño, Epidemia” comparte con sarcasmo la siguiente experiencia, y concluye de un modo radical:

Nos miramos los unos a los otros, confundidos o más bien perplejos de que a alguien le preocupe semejante tema, procuramos no burlarnos [...] y respondemos, a media voz, lo más educadamente posible, que no tenemos la más puñetera idea de cuál es nuestro futuro y que hasta el momento no hemos encontrado un solo punto común que nos una o amalgame o integre [...] pero como a nadie le convencen nuestras evasivas, por más corteses que sean, nos esforzamos y al final encontramos un punto en común entre todos, un hilo que nos ata, un vínculo del que nos sentimos orgullosos, y entonces pronunciamos en voz alta, envanecidos, sonrientes para que las fotografías den cuenta de nuestras dentaduras perfectas de escritores latinoamericanos menores de cuarenta, su nombre.

Bolaño, decimos. Bolaño.²¹

Según Volpi, a la mayoría los escritores menores de cuarenta años les gusta o lo admiran; mientras que a los escritores mayores a esta cifra les parece deficiente o “sobrevalorado”. Esta relación de opuestos sirve al presente estudio para abrir el debate sobre la creciente importancia que para la crítica ha adquirido la propuesta literaria de Roberto Bolaño.

²¹ Jorge Volpi, “Bolaño, Epidemia”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 49, 2008, p. 78.

1.3. Panorama de la recepción crítica del autor

Jorge Herralde, editor y amigo de Roberto Bolaño, lo definía cariñosamente como “una empresa condenada al fracaso [...]”.²² Para él, ese autor tenía una pasión conmovedora por la vida literaria: “Por ejemplo, su radicalidad estética, ética y política, tan insobornables, diría, como inevitables, desde aquel joven adolescente en México, con gestos dadaístas, bajo el signo de Rimbaud, un desesperado escribiendo para desesperados, pese a las advertencias del pragmático sentido común”.²³ Este cuadro, en el que Herralde atina con precisión en la descripción del ideal de Bolaño de sí mismo, es también la inspiración de muchos escritores latinoamericanos jóvenes y, además, es el punto de partida para referir la experiencia crítica que representó el fenómeno editorial de la propuesta del autor, además del tipo de recepción que se gestó en torno a sus colegas intelectuales.

El sábado 14 de abril de 2007, el suplemento *Babelia* del diario español *El País* publicó un breve homenaje a la huella literaria de Bolaño. Javier Cercas, en su artículo “Print the Legend”, observó que “toda la obra del autor puede leerse como un intento logrado de convertir su propia vida en leyenda”.²⁴ Cercas repara en los aspectos que de manera más recurrente se han mencionado sobre el autor, confrontándolos con su obra

²² J. Herralde, *op. cit.*, p. 13.

²³ *Ibidem*, p. 13-14.

²⁴ Javier Cercas, “Print the legend”, *Babelia*. Suplemento del diario *El País*, España, 14 de abril de 2007, p. 2. Este autor, amigo cercano de Bolaño, ha sido famoso por su éxito editorial. Interesa de forma especial su novela *Soldados de Salamina*, que es una pieza de ficción entrañable en la que se narra la historia de un escritor llamado Javier Cercas que desea escribir un libro que hable de la vida de Rafael Sánchez Masas, miembro destacado del partido falangista español. Pero no es hasta que se encuentra con una serie de pistas que le conducen con distintos informantes – entre ellos un escritor que se llama Roberto Bolaño – que encuentra una respuesta más afín a la idea de héroe “real” para terminar su relato.

literaria: la beligerancia con la que aborda la literatura contemporánea no es más que una respuesta consecuente con el ambiente que lo circunda, pues afirma que:

Bolaño no fue en modo alguno (salvo en alguna zumbona intemperancia de última hora) un detractor del *Boom*, sino precisamente su continuador más disciplinado: su obra no es sólo inimaginable sin una lectura a brazo partido de Borges, sino también sin la transparencia coloquial de la prosa de Cortázar o sin las astucias narrativas de Vargas Llosa.²⁵

Tras evaluar los aspectos que han caracterizado lo que Cercas llama la “narrativa seria escrita en castellano”, reconoce que la prosa de Bolaño se caracteriza por una “legibilidad y narratividad” prodigiosa; de esta manera, Javier Cercas reivindica la leyenda de Roberto Bolaño como un autor que hace palimpsesto con su vida y sus lecturas. Elemento fundamental para comprender su propuesta literaria.

Los demás autores que se dan cita en este suplemento son Nora Catelli, con el artículo “El vacío donde no cabe la náusea” en el que la autora reflexiona sobre la vida e intento Bolaño por dibujarse como un personaje de sus relatos; Juan Villoro, con “Detective sin comisaría” en donde refiere la rebeldía y conmoción del chileno como una actitud que llevó a cabo para brindar un consuelo a todo aquello que consideró valioso; Edmundo Paz Soldán con “Bolaño: literatura y apocalipsis”, haciendo referencia al cuento de Cortázar “Apocalipsis en Solentiname”, indica que toda la obra de Bolaño se puede entender como una alegoría al mal absoluto²⁶; Mario Bellatín con “Cuando el arte nace a la contra” señala que la literatura de Bolaño es un reflejo de idea del mismo autor sobre lo que significa el arte: es una fuerza que navega a la contra de las circunstancias; Rafael Gumucio que

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Artículos como éste refuerzan la hipótesis que se ha comentado en la nota 8 de este capítulo..

reflexiona sobre la muerte apresurada del autor con “El hombre que escribía para morir por su cuenta”; y Guillermo Fadanelli, otro autor contemporáneo de Anagrama, repara de forma ecléctica en el fenómeno editorial que despertó su colega en “Una energía que no todos pueden seguir”.

En contraste con las posturas favorables de los autores mencionados en este suplemento, Darío Jaramillo – reconocido poeta colombiano – publicó una feroz crítica llamada “Mago de un solo truco”. Aquí, Jaramillo expone lo que a su juicio es una narración estafadora, pues asegura que la prosa de Bolaño va en “remolinos”: “En cada párrafo uno pasa varias veces por la misma palabra. Abusa de la aliteración hasta el cansancio. Con esa muletilla, da la impresión de estar conversando, siempre con el mismo tono, que fluctúa entre la cantinela y la salmodia.”²⁷ Señalando las cualidades de la prosa sencilla, lejana en todo sentido a la propuesta de Bolaño, apuntala ferozmente que su estilo es estridente y que: “(...) ese ir en eses es heces, digo para aliterar como alitera y repetir como repite Bolaño en dosis tan excesivas, que terminan por denunciar la bisutería de una prosa bastante poco recursiva.”²⁸ Para terminar, Jaramillo remata su artículo con la siguiente observación: “Bolaño es mago de un solo truco, retorcido (como un remolino), adornado truco, pero siempre igual a sí mismo. Es ahí cuando uno puede ver con nitidez la diferencia entre la pobreza – maquillada – y la difícil y maravillosa sencillez.”²⁹

Este artículo, en todos los sentidos, es una respuesta a la actitud de Roberto Bolaño como crítico, una “dosis de su propia medicina”. El autor de *2666* participó en muchas

²⁷ Darío Jaramillo, “Mago de un solo truco”, *Babelia*. Suplemento del diario *El País*, España, 14 de abril de 2007, p. 4.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

columnas de revistas y periódicos donde escribía reseñas despiadadas y agresivas. Como ejemplos de su actitud problemática y violenta está la famosa la categoría burlona de “escribidora” con la que etiquetó a Ángeles Mastreta e Isabel Allende, o los comentarios peyorativos que hizo sobre Chile, tierra a la que definía como “el país pasillo”.³⁰

De esta forma, Bolaño se hizo acreedor a juicios detractores que respondieron de manera similar a la crítica del poeta colombiano. Los ataques constantes de Bolaño hacia muchos de sus colegas contemporáneos no pasaron inadvertidos y recibieron sus réplicas: Isabel Allende declaró “Eché una mirada a un par de (sus) libros y me aburrió espantosamente”.³¹ Cuando Bolaño murió agregó: “No me dolió mayormente porque él hablaba mal de todos. Es una persona que nunca dijo nada bueno de nadie. El hecho de que esté muerto no lo hace a mi juicio mejor persona. Era un señor bien desagradable”.³²

A su vez Fernando Vallejo definió la prosa de Bolaño como una propuesta demasiado simple “del tipo *yo Tarzán, tú Chita*.”³³ De manera similar, Diamela Eltit, con quien tuvo un fuerte altercado, declaró “Ése es un tema sobre el cual yo prefiero restarme. En parte porque ahí pasó algo absurdo, hipermagnificado. Bolaño está muerto; yo prefiero no decir una palabra sobre alguien que ha muerto.”³⁴

Ante estas afirmaciones, es importante señalar que las muestras de antipatía que muchos de los autores han manifestado hacia la propuesta de Bolaño son de índole extraliteraria. Las críticas que a nivel personal se han hecho a la figura que Bolaño creó de

³⁰ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004 p. 340. (Col. *Argumentos*).

³¹ Héctor Pavón, “La leyenda del gran escritor” en *La mirada*. Consultado el 29 de mayo de 2009 y está disponible en www.clarin.com/suplementos/cultura/2007/09/22/u-00611.html

³² *Ibidem*

³³ J. Cercas, “Print the legend!”, *op. cit.* p. 3.

³⁴ H. Pavón, *op. cit.*

sí mismo son válidas dentro del halo de guerrilla que el autor siempre levantó. Enemigo de los juicios eclécticos, de los autores consumados y de lo canónico, siempre defendió sus críticas argumentando su total rechazo a la censura: “Estoy en contra de la censura y de la autocensura. Con una sola condición, como dijo Alceo de Mitilene: que si vas a decir lo que quieres, también vas a oír lo que no quieres.”³⁵

A pesar de que este conflicto es un tema recurrente entre los críticos que se han acercado a la obra de Roberto Bolaño, yo quisiera alejarme de esa discusión, pues creo que se desvía mucho del análisis de la obra y pasa a terrenos que están fuera de la propuesta literaria del autor. En este estudio busco realizar mi interpretación inspirada en las premisas que Antonio Alatorre menciona para definir lo que él considera que es la crítica literaria y, así, rescatar aspectos de relevancia en la obra de Bolaño para fines académicos. En primera instancia, Alatorre menciona que:

[...] una obra literaria es la concreción lingüística (concreción en forma de lenguaje) de una emoción, de una experiencia, de una imaginación, de una actitud ante el mundo, ante los hombres. Un cuento, un poema, una novela, etcétera, son obras literarias: convierten en lenguaje, digamos, la adoración de la belleza, la indignación por la injusticia individual o social, la fascinación por el misterio de la vida o por el misterio de la muerte, el sentimiento de serenidad o de terror o de melancolía dejado por cierta noche... (y esta enumeración podría seguir hasta el infinito).³⁶

Bajo esta descripción, Alatorre asegura que la crítica literaria no es una disciplina que establezca ejes dicotómicos, “No hay nada aquí 100 por ciento ‘negro’ ni 100 por ciento

³⁵ J. Herralde, *op. cit.* p. 89.

³⁶ Antonio Alatorre, “Qué es la crítica literaria” en *Ensayos sobre crítica literaria*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 9. (*Lecturas mexicanas*, Tercera serie, 80).

'blanco'.³⁷ Además, el autor recupera las ideas que plantea Alfonso Reyes en *La experiencia literaria*³⁸ y apunta que la lectura es una experiencia estética que produce placer. La facultad de vivir el placer estético depende del crítico-lector y su tiempo de duración también es responsabilidad de él. De esta manera, Alatorre sugiere que “un crítico es tanto mejor cuanto *más comprensiva o abarcadora es su lectura, cuanto menos unilineal y predeterminada es la dirección de su juicio.*”³⁹

Siguiendo los brillantes comentarios de Alatorre, en este estudio tomo cada juicio que consagra o demoniza al autor y su obra como un juicio de valor alejado del debate crítico y la investigación académica. Sólo me interesa recuperar las observaciones de Vallejo y Jaramillo, con sus respectivas distancias. Como se mencionó, el primero resume en pocas palabras que la propuesta de Roberto Bolaño es simplista y pobre, y el segundo atiende a uno de los aspectos en los que repara este trabajo desde otra perspectiva: la prosa repetitiva y exagerada del autor. Mientras que Jaramillo sostiene que el estilo de Bolaño es un recurso “de un solo truco” que tiene como base las “repeticiones” y la “exageración”, distintos intelectuales se apresuraron a realizar acercamientos críticos de la obra de desde la perspectiva contraria, en los que señalaron cómo este estilo encuentra cauces benéficos. Justamente, la repetición y vertiginosidad de la narrativa de Bolaño serán la herramienta principal para que la propuesta de lectura de este trabajo encuentre su explicación en el rizoma, pues este recurso posibilita las conexiones y acercamientos que la propuesta de Guilles Deleuze y Félix Guattari sugieren para entender la vida y la literatura.⁴⁰

³⁷ *Ibidem*, p. 10.

³⁸ Afirmación que el mismo Antonio Alatorre reconoce tras la publicación de su artículo en 1973.

³⁹ *Ibidem*, p. 12. Las cursivas son mías.

⁴⁰ Esta reflexión se extenderá en el capítulo III.

Uno de los primeros estudios de la obra de Bolaño fue la entrada en el *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1995-2005)*. Christopher Domínguez Michael comienza el artículo diciendo: “La más persuasiva de las novelas mexicanas de los últimos tiempos la escribió un chileno: Bolaño.”⁴¹ Con evidente humor e ironía, el crítico realiza una descripción interesante de los libros que considera más sobresalientes del autor: *Los detectives Salvajes* y *2666*. Sobre la primera señala que “Al narrar las insensatas aventuras de los fantasmales y trashumantes jefes del real visceralismo – caricatura de todas las vanguardias –, Bolaño presenta una hipótesis de la condición del escritor contemporáneo.”⁴² De la segunda asegura que “es una novela cuyo escenario es el universo entero, es decir, el tiempo de la literatura tal cual la concibió el siglo XX”,⁴³ y, al tiempo, se percata de que en esta novela hay una clara intención por crear un universo narrado cuya impresión sea la de un espacio infinito. Por este motivo, llama la atención la anotación de Domínguez Michael sobre la propuesta de *2666* ya que, en efecto, el planteamiento de concebir la novela como un “universo entero” es un buen comienzo para comprender la narrativa proliferante y paratáctica de la que se vale el autor.⁴⁴

Hoy se cuenta con dos libros importantes que contribuyeron a establecer un norte crítico: *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia* (2002), compilado por Celina Manzoni y *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003), editado por Patricia Espinosa. Ambas investigadoras son, quizá, las exponentes más representativas de la crítica seria que se le ha hecho al autor.

⁴¹ Christopher Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1995-2005)*, México, FCE, p. 62.

⁴² *Ibidem*

⁴³ *Ibidem*, p. 67. Las cursivas son mías.

⁴⁴ La parataxis de relatos, como una de las herramientas de la estética de lo “real ominoso” será explorada con mayor detenimiento en los siguientes capítulos.

En su libro, Celina Manzoni busca trabajar la idea de rebelión que abunda en la obra de Bolaño. Propone que la relación entre el escritor con la literatura ha devenido en gesta y reúne varios capítulos que estudian la visión derrotista y desgraciada que evidencian los héroes del autor. Además, se acerca a la literatura de Bolaño pensándola como una propuesta que intenta alcanzar perfiles continentales. Una ficción que el chileno piensa para exaltar un “latinoamericanismo” intelectual:

Si la pérdida de tradiciones democráticas que parecían tan rotundamente afirmadas en Chile ha fragmentado la Historia, y con ella los lenguajes, la literatura de Bolaño parece ponerse como una respuesta al fracaso de los intentos de construcción de una narrativa a partir de un único punto de vista que además *busca perpetuarse en una retórica que formula una política de transición y de olvido. Una voluntad estética orientada a capturar el despliegue de las diferencias*, le permite a su vez diferenciarse de la seguridad y también de la banalidad y el adelgazamiento de los intentos de representación mimética, así como abandonar la ilusoria y antigua eficacia colocada en las *verdades dichas con estridencia, para adoptar en su lugar los lenguajes de la reflexión, no sólo estética sino también ética y política.*⁴⁵

Manzoni indica de manera contundente las características más representativas de la propuesta literaria de Roberto Bolaño, además, en esta observación, destaca una de las herencias más representativas del *boom* en el chileno: la necesidad de demostrar que la representación del mundo real en el universo narrado de los autores de dicho fenómeno literario es fallida y que, para Bolaño, escribir es un acto que se debe abordar sin abandonar la perspectiva política de la literatura.

⁴⁵ Manzoni, Cecilia (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002. p. 42. Las cursivas son mías.

Sin dejar de conocer el lugar incómodo que representa Roberto Bolaño en la crítica y academia contemporáneas, así como los juicios que califican la obra del autor como poco crítica y excesivamente abierta,⁴⁶ Manzoni defiende tales rasgos como una virtud del autor, que aporta e incorpora discursos narrativos novedosos para su lectura:

Además de apelar a una proliferante intertextualidad con la literatura universal que no se había recuperado en la literatura latinoamericana desde *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, se desliza con *comodidad a la incorporación desprejuiciada de códigos no literarios*: los de la música, las artes plásticas, el cine, aun en sus variantes menos ortodoxas o mejor, en sus variantes menos ortodoxas: el gore, la *snuff movie*, la pornografía, la velocidad del video clip, el enigma del *video game*, la inocencia de la historieta [...]⁴⁷

Este “deslizarse con comodidad a la incorporación desprejuiciada de códigos no literarios” es una herencia que toma del espíritu infrarrealista, para potenciarlo y llevarlo a estrategias muy atractivas, como la proliferación, intertextualidad y variedad de sus novelas. Dichos recursos constituyen vías alternas para introducirse en el devenir de sus relatos. Al acceder de manera libre por estas puertas el lector percibe la búsqueda de incontables historias, que es planteada como el recorrido por una madriguera.

Asimismo, los artículos que compila el valioso libro de Manzoni se relacionan con la intención de estudiar las distintas herramientas o discursos de los que se vale Bolaño para construir su propuesta literaria. Entre los más interesantes está el capítulo de María Antonieta Flores Martínez, “Notas sobre *Los detectives salvajes*”⁴⁸, en el que reflexiona sobre los clichés posmodernos reflejados en la novela, haciendo principal hincapié en la

⁴⁶ Este es un aspecto que se tratará con mayor atención en el capítulo II y la reflexión sobre la legitimidad de la obra inacabada.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁸ Antonieta Flores Martínez, “Notas sobre *Los detectives salvajes*”, en C. Manzoni, *op. cit.*, pp. 91-96.

“muerte del sujeto” como un evento cotejable con la idea de héroe del autor, que, visto desde las posibilidades narrativas, apela a un narrador que constantemente delega su trabajo a los personajes estableciendo la sensación de una voz desdibujada y en la que no es sencillo depositar toda la confianza del lector.⁴⁹

Ezequiel de Rosso, que participa con dos textos en esta publicación, sugiere posturas complementarias para abordar la obra de Bolaño: en el primero de ellos, “La lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”⁵⁰, señala que una de las estrategias más recurrentes en los relatos del autor es la formulación de un secreto que deambula por la narración y que no es necesariamente lo más importante de la lectura, por lo que desfuncionaliza el género policial y, así, el relato requiere de un lector que tenga competencia para armar las piezas en principio gratuitas y sueltas que trascienden a un solo cuento o novela y, con esto, extender el misterio a toda la obra⁵¹; en el segundo, “Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño”⁵², Ezequiel de Rosso sugiere que la principal aspiración del autor de *2666* es crear una novela infinita “[...] en la que la repetición es el único mecanismo que puede dar cuenta del horror.”⁵³ Esta reflexión, aunque se pensó para *Los detectives salvajes*, ilustra muy bien dos de las características de *2666*: la novela infinita, el mal y la repetición como resortes de la novela. Además, como se

⁴⁹ Revisar la nota 9 de este capítulo.

⁵⁰ Ezequiel De Rosso, “La lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”, en C. Manzoni, *op. cit.*, pp. 137-146.

⁵¹ La afirmación de De Rosso también es pertinente para acercarse al tipo de narración de *2666* que, como lo comenté en la introducción de la tesis, se caracteriza por un número de historias y misterios de los que interesa el acto mismo de buscar por encima de la necesidad de encontrar.

⁵² E. De Rosso, “Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño”, en C. Manzoni, *op. cit.*, pp. 55-63. Las cursivas son mías.

⁵³ *Ibidem*, p. 60.

puede ver, la idea de repetición – que antoja a pensar como el aspecto terrorífico de un abismo – es un recurso multicitado por los distintos críticos de la obra del autor.

Frente a estas reflexiones, se puede replantear la postura de Darío Jaramillo – en el artículo que se citó en el presente capítulo – sobre el modo en que Bolaño usa la repetición en su narrativa: el poeta colombiano señala que el chileno configura sus relatos a partir de la deleznable verborrea que intenta ser una prosa sencilla con significado profundo y, por lo tanto, estafa al lector ofreciéndole solo un recuento de anécdotas planas. Sin embargo, así como los acercamientos críticos, de los que se vale el panorama de recepción que presento aquí, señalan esta herramienta estilística como un acierto para suscitar la sensación de la maldad y el horror, en este trabajo lo propongo, además, como uno de los resortes que permite leer las novelas de Roberto Bolaño a modo de rizoma.

Enrique Vila-Matas, en su artículo “Bolaño en la distancia”⁵⁴, alude a los lineamientos generales de la propuesta literaria que han hecho eco, como la facultad de plasmar anécdotas proliferantes y abigarradas⁵⁵ en la narrativa del autor y la identificación que los lectores han sentido. Sugiere, además, que Bolaño muestra una postura antitética frente a la idea de destino, pues sus novelas y sus personajes lo encaran a modo de protesta. En esta actitud repelente hacia la idea de “lo que debe ser”, que lleva la noción de “destino” aparejada, es donde se pone de manifiesto el estilo y el tipo de propuesta estética del autor, que es la narración que no busca conducir al lector a una meta que resuelva los misterios, o a una explicación cabal de las situación; interesa llevar a éste a la experiencia de vivir la búsqueda como la finalidad principal de la lectura.

⁵⁴ Enrique Vila-Matas, “Bolaño en la distancia”, en C. Manzoni, *op. cit.*, pp. 97-104.

⁵⁵ La narrativa coordinada y el abundante uso de parataxis en *2666* serán abordados con mayor detenimiento en el capítulo IV.

Ignacio Echevarría, confidente y consejero editorial de Bolaño, también participa con dos trabajos: en “Una épica de la tristeza”⁵⁶, habla – de manera muy conmovedora – de la estética depresiva como rasgo distintivo de la obra, pues observa la necesidad del autor de dar una “casa” o “refugio” a la juventud literaria para salvarla del olvido;⁵⁷ y en “Historia popular de una infamia”⁵⁸ analiza innovadoramente el tema de la maldad en la obra de Bolaño, ya que propone que en novelas como *La literatura nazi en América Latina* y *Nocturno de Chile* el tema se desplaza por medio de: “la fractalidad literaria: una secuencia narrativa cuyo perfil y cuyo sentido mismo se configura idénticamente con independencia de que su extensión se reduzca o se aumente”.⁵⁹

Juan Antonio Maslovier Ródenas, con “Las palabras traicionadas”⁶⁰ y “Relatos de la vida inexplicable”⁶¹ busca, a modo de ensayo, destacar el carácter ambivalente de la simbiosis entre cultura, política, narrativa y provocación que abunda en la obra de Bolaño. En “Donde mueren los poetas”, Marcelo Cohen, uno de los ensayistas argentinos contemporáneos más notables, señala que “El chileno Roberto Bolaño es lo que se dice un narrador dotado. Sabe presentar personajes con pocos rasgos específicos y mantenerlos visibles en peripecias largas”.⁶²

⁵⁶ Ignacio Echevarría, “Una épica de la tristeza”, en C. Manzoni, *op. cit.*, pp. 193-195

⁵⁷ Esta es una idea que también menciona Neige Sinno en su conferencia *El México imposible de Roberto Bolaño*, dictada el día 17 de junio de 2008, en el Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, México, D.F., Ciudad Universitaria.

⁵⁸ I. Echevarría, “Historia popular de la infamia” en C. Manzoni, *op. cit.*, pp. 35-42.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 38.

⁶⁰ Juan Antonio Maslovier Ródenas, “Las palabras traicionadas”, en C. Manzoni, *op. cit.*, pp. 189-192.

⁶¹ J. A. Maslovier Ródenas, “Relatos de la vida inexplicable”, en C. Manzoni, *op. cit.*, pp. 51-53.

⁶² Marcelo Cohen, “Donde mueren los poetas”, en C. Manzoni, *op. cit.*, p. 33.

Desde otra perspectiva, el libro de Manzoni incluye inteligentes reseñas que han iluminado con sus intuiciones la obra del autor: Rodrigo Pintu, en “*Los detectives salvajes*” destaca la autonomía que van alcanzando las historias hasta convertir la novela en una propuesta “*abaradora y total*”;⁶³ Juan Villoro en su texto, “El copiloto del Impala”⁶⁴, promueve la inclusión del lector como otro detective salvaje que, frenéticamente, intenta resolver cada uno de los misterios que se desenredan dentro de una historia puesta como *Las mil y una noches*;⁶⁵ y, finalmente, Mihály Des que en “*Putas asesinas*”⁶⁶, habla del libro homónimo y concluye que “Bolaño es tal vez el último escritor que se cree que la literatura es lo más importante que hay sobre la tierra. Lo curioso es que muchas veces consigue convencer al lector de que efectivamente es así”.⁶⁷

A la discusión también se han sumado Rodrigo Fresán, Julio Villoro, Carmen Boullosa y, nuevamente, Christopher Domínguez Michael. En resumen, la crítica en torno al autor se ha nutrido de manera fecunda, estableciendo nuevas líneas de análisis para abordar seriamente las lecturas de su obra.

El equipo reunido por Espinosa⁶⁸ trabaja las relaciones entre Bolaño y la posmodernidad como eje fundamental para comprender su propuesta. De esta forma, aborda los motivos por los que el autor busca trascender las fronteras, tanto geopolíticas como genéricas y, además, estudia algunos de los mecanismos de transgresión por los que

⁶³ Rodrigo Pintu, en “*Los detectives salvajes*”, C. Manzoni, *op. cit.*, p. 75. Las cursivas son mías.

⁶⁴ Juan Villoro, “El copiloto del impala”, en C. Manzoni, *op. cit.*, pp. 77-81

⁶⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 77. Una vez más, la idea del lector como detective aparece entre las apreciaciones críticas sobre la obra de Bolaño

⁶⁶ Mihály Des, “*Putas asesinas*”, en C. Manzoni, *op. cit.*, p. 197-200.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 198.

⁶⁸ Patricia Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis editores, 2003.

sabotea los géneros. De una manera más focalizada y crítica, la autora chilena explicita lo que considera como características posmodernas en la obra de Bolaño a través de su texto “Tres de Roberto Bolaño: el *crac* a la posmodernidad”⁶⁹, estudio con el que participa en su propio libro. Ahí, señala que “Bolaño asume la crisis de identidad que impone el paradigma posmoderno. La única seguridad que puede encontrar el autor es la escritura de la crisis. Postcontexto latinoamericano más que posmodernidad. Es así entonces, que la metaficción o metaliteratura lo lleva a escribir sobre el acto de la propia escritura y a convertirse además en uno de los personajes de su relato”⁷⁰.

Uno de los capítulos más destacados del libro de Espinosa es el de Grínor Rojo, “Sobre *Los detectives salvajes*”⁷¹, pues él encuentra la ruta más próxima a la visión del entorno “posmoderno” que Bolaño propone, a partir de *Los detectives salvajes*, como la bitácora de la “modernidad” latinoamericana irresuelta y rumbo a la “posmodernidad”. De manera más concreta, Rojo considera que el viaje que realizan hacia el desierto Arturo Belano, Ulises Lima, García Madero y Lupe es, en realidad, un viaje en el que, a pesar de que se busca encontrar a Cesárea Tinajero, la gran poeta real visceralista no es más que un deseo irrefrenable de destruirla, pues mientras que ella representa la modernidad en decadencia, ellos encarnan la posmodernidad latinoamericana.⁷²

⁶⁹ Patricia Espinosa, “Tres de Roberto Bolaño: el *crac* a la posmodernidad”, en P. Espinosa, *op. cit.*, pp. 167-175.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 173.

⁷¹ Grínor Rojo, “Sobre *Los detectives salvajes*”, en P. Espinosa, *op.cit.*, pp. 65-75.

⁷² Ésta ha sido una interpretación muy interesante sobre la función alegórica de los personajes de *Los detectives salvajes*.

Dentro del mismo rubro, Magda Sepúlveda, en su artículo “La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño”⁷³, expone el paso de la modernidad a la posmodernidad y se centra en el género policiaco y la novela *Monsieur Pain*; Sepúlveda distingue los principales aspectos de la modernidad a partir de las características que tienen los cuentos y novelas policiales, tan representativas de lo moderno, frente a las propuestas de cuentos y novelas irónicos de Bolaño, en los que aquellos detectives distan mucho de elaborar una ruta o estrategia para resolver el misterio y, por el contrario, disfrutan más de permanecer en el trayecto resolutivo que en la meta. De este modo, encuentra que la narrativa del autor es una búsqueda para que el lector incida desde, una perspectiva subjetiva, en el plano de la ficción, rechazando la necesidad objetiva que presupone la modernidad: “Así, el sujeto se convierte en un espectador de lo distinto el cual ya no desea dominar, pero tampoco verlo, más bien ve su propia mirada sobre el objeto, entrando así en un laberinto de espejos. Reflejos posmodernos en una polémica contra la literatura moderna”.⁷⁴

Sepúlveda señala muy acertadamente que en la narrativa de Bolaño se bosqueja el proceso de disolución de la idea del sujeto como emblema de la modernidad, mediante los cambios de perspectiva narrativa que desdibujan la idea de narrador-sujeto y personaje objeto para que, además, logren el efecto de hacer del lector un agente más que se permite participar en la acción de lo narrado. De esta manera suscita la posibilidad del narrador

⁷³Magda Sepúlveda, “La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño” en P. Espinosa, *op. cit.*, pp. 103-115.

⁷⁴*Ibidem*, p. 115.

como elemento que deviene en narración. El proceso de “devenir”⁷⁵, cómo lo entiende Deleuze, es uno de los temas que se extenderá a lo largo de esta tesis, pues ocurre de manera constante en *2666*.

Otra crítica destacada es la de José Promis, quien en “Poética de Roberto Bolaño”⁷⁶ encuentra que la intención del autor es contar absolutamente todo, sin importar si la historia termina de forma cabal y cerrada, o no. “Es una dimensión donde los elementos que la conciencia racionalista define como reales e imaginarios entran en insólitas relaciones y donde los órdenes establecidos adquieren una fisonomía diferente, de naturaleza esencialmente poética, es decir, regulada por sus mismas exigencias de configuración.”⁷⁷ Además, menciona dos características primordiales en su forma de “contar”: las “narraciones confesionales” y los “nexos con la novela negra”, en los que observa que el autor cuida mucho que el texto en donde comulgan sendos géneros, no se pueda tipologizar dentro de cualquiera de ellos.

Por otro lado, Javier Edwards en “Roberto Bolaño, escritor para leer”⁷⁸ repara en una predisposición por la estructura fragmentaria de las novelas para demostrar las posibilidades y potencialidades del ámbito mismo de contar. El fragmento y las microhistorias son herramientas constantes, pues aparecen tanto en sus cuentos como en sus novelas. De esta forma, se puede deducir que se trata de uno de los recursos potencializados de su estética.

⁷⁵ Éste es un término que forma parte de la propuesta filosófica de Deleuze y Guattari. Asimismo, es fundamental para la comprensión de lo que es un rizoma. Se verá con mayor atención y en relación con *2666* en el capítulo III.

⁷⁶ José Pomis, “Poética de Roberto Bolaño”, en P. Espinosa (ed.), *op. cit.*, pp. 47-63.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁷⁸ Javier Edwards en “Roberto Bolaño, escritor para leer”, en P. Espinosa (ed.), *op. cit.*, pp. 119-121.

Muchos de los críticos han reparado en que este estilo adopta la tendencia por romper con la continuidad, como es el caso de Cristián Gómez quien, en “¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura”⁷⁹, dice: “Nunca nadie tiene el dominio de las acciones de la trama de *Los detectives salvajes*. El lector lucha por ello pero la organización textual resiste. La micrología del fragmento, la integración de la parte en el todo, la posmodernidad en ejecución, permiten que los argumentos armen un sistema.”⁸⁰ Pero este mismo sistema siempre está puesto en juego con la desfuncionalización de la historia. Esto quiere decir que para la narrativa de Bolaño, el juego radica en seguir pistas falsas que eviten apuntalar a una sistematización del relato, lo cual, no exime una posibilidad de intuir una secuencia “desorganizada” o “sin órganos” que, independientemente de la novedad, permite una lectura placentera para el lector.

Otro de los artículos relevantes es el de Iván Quesada, “La caída de Chile”⁸¹, donde se estudia el motivo del exilio como un elemento fundamental de las tramas que se abordan en la literatura de Bolaño, al mencionar que “En el tiempo postrero su narrativa parece asentada en sus fantasmas y en una hispanidad ambigua, de exiliado”⁸², por lo cual, la tendencia de sus obras buscará un territorio expuesto a la expansión y proliferación que sus búsquedas conduzcan.

Álvaro Bisama, en “Todos somos monstruos”⁸³ atiende a las posturas políticas del autor. La idea principal es que Bolaño concibe a la política-hegemonía y a la literatura-

⁷⁹ Cristián Gómez, “¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura”, en P. Espinosa (ed.), *op. cit.*, pp. 177-186.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 234

⁸¹ Iván Quesada, “La caída de Chile”, en P. Espinosa (ed.), *op. cit.*, pp. 141-146.

⁸² *Ibidem*, p. 146

⁸³ Álvaro Bisama, “Todos somos monstruos”, en P. Espinosa (ed.), *op. cit.*, pp. 79-93.

cultura como herramientas de poder, por lo tanto ataca la posibilidad de apelar a ellas para dirigir o cuestionar pensamientos divergentes que representen una opción. Guillermo García Corrales, por su parte, explora los nexos intertextuales de los cuentos de Bolaño, como es el caso de “La imagen de la precariedad en ‘Sensini’ de Roberto Bolaño”⁸⁴ – que representa a Antonio di Benedetto – como la idea de la escritura y la orfandad íntimamente ligadas. En este capítulo, es de capital importancia la propuesta de lectura a modo de red que sugiere García Corrales, pues repara en los cruces y puentes narrativos de Bolaño, intertextos literarios de sus propias obras, personajes inspirados en hombres y mujeres públicos o contemporáneos, historias que recurren a otras dentro de una misma novela.

Finalmente Patricia Espinosa, a la vanguardia de los estudios del autor, publicó recientemente el artículo “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”, en el que propone como ejes fundamentales las ideas del viaje, el mal, el simulacro y la fragmentación. La lectura destaca las formas en que funciona lo que llama “la lógica de la dispersión”⁸⁵, pues a partir del secreto es que se da cuenta de una trasposición de valores que llevan a una desconfiguración de sus significados. Una prefiguración del infierno posmoderno en el que la agonía es el desorden y el caos.

A modo de resumen, se puede recuperar que la mayoría de los acercamientos críticos que se han citado en este capítulo destacan aspectos imprescindibles para abordar la propuesta estética de Roberto Bolaño: su narración es proliferante, repetitiva y paratáctica; sus temáticas son estridentes, ominosas y multifacéticas; el uso de las perspectivas

⁸⁴ Guillermo García Corrales, “La imagen de la precariedad en ‘Sensini’ de Roberto Bolaño”, en P. Espinosa (ed.), *op. cit.*, pp. 35-45.

⁸⁵ P. Espinosa, “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”, *Estudios filológicos*, núm. 41, año 2006, p. 72. Éste artículo se retomará en el cuarto capítulo.

narrativas busca que el lector experimente distintos niveles de inclusión en la historia o historias que se cuentan, y la forma en que todo esto se presenta favorece la idea de pensar que hay conexiones en todos los niveles.

Asimismo, es posible intuir que las lecturas de la obra de Bolaño han configurado una red interpretativa, en la que las coincidencias dentro de éstas son las que definen categóricamente el estilo y la propuesta estética del autor.

Finalmente, vale la pena destacar que la recepción crítica y el contexto que rodea a la obra de Roberto Bolaño hacen un crisol de puntos de vista contrastantes, investigaciones interesantes en puerta y, por lo tanto, un territorio que en nada se antoja finiquitado o venido a menos. Sin duda, apuesta a ser un campo fecundo de investigación y análisis que demuestra la pertinencia de su estudio y la motivación para leerlo. En este mismo sentido, este trabajo pretende ser una contribución más a estas lecturas y, a partir del estudio de *2666*, aportar una propuesta más a la red interpretativa que se ha ido creando. Para este propósito, en los siguientes capítulos, se buscará destacar los aspectos que hacen de la novela una apuesta arriesgada y representativa, atendiendo al contexto en que ocurrió su publicación, los pormenores de este evento y una revisión a su complicada propuesta estética de la literatura latinoamericana de los últimos tiempos.

Capítulo II. Historia del texto

2.1. Historia de la publicación de *2666*. Problemáticas de la obra y los criterios editoriales de Anagrama

Tras la publicación de *Los detectives salvajes*, el éxito editorial de Roberto Bolaño fue contundente. La historia de los poetas real visceralistas fue muy atractiva para una generación de lectores y escritores que vieron después consumada su identidad en *Amuleto*, novela en la que el autor describe el espíritu revolucionario de los jóvenes latinoamericanos como un canto que lleva consigo el talismán para curar su herido territorio. Sin embargo, el triste diagnóstico de esta novela es que no hay esperanza para el ímpetu de dichos jóvenes y su canto se aproxima vertiginosamente hacia el vacío. No fue sino hasta *2666* que la idea de ese destino vuelve como una voz fantasmal que está sepultada en un cementerio, cuya lápida señala lúgubrementemente esta fecha¹.

Este aspecto se intuye fácilmente al relacionar la mención de Auxilio Lacotoure en *Amuleto* y la sensación que deja la lectura de *2666*. Por un lado, esta novela cuenta la historia de cuatro eminentes críticos europeos que dedican su investigación a rastrear la figura del alemán Benno von Archimboldi, a quien consideran el autor más significativo de este siglo. Su obsesión por encontrarlo los conduce a una alucinante peregrinación que desemboca en Santa Teresa, al norte de México, bajo la difusa referencia que un joven estudiante mexicano les proporciona.

¹ Ver la cita en la página 22 de este estudio o en la nota 8 de este capítulo.

Por el otro, esta búsqueda no es más que la mecha que enciende una cantidad explosiva de conflictos que van desde el relato de una ciudad terrible, en donde asesinan a las mujeres de forma recurrente y violenta, hasta la dramática participación de Archimboldi en la Segunda Guerra Mundial.

Además de referir un año, el título de la novela podría descifrarse como una metáfora del número de historias que desembocan en el infierno de Santa Teresa, cuya sentencia es que sus crímenes sean repetidos. De esta manera, para Bolaño, el olvido² es la condena que recibe un lugar cuya injusticia no tiene límites.

2666 está pensada como una herencia en la que se encuentra, de forma concentrada, la propuesta estética de Bolaño: la literatura es, ante todo, una forma de vida – si no es que, para el autor, la única³. Esta apuesta, tan arriesgada como difícil, fue una de las tantas encrucijadas en las que el autor solía poner a su editor Jorge Herralde.

El editor de Anagrama mantuvo una relación con Bolaño que siempre calificó de “excepcional”. Para intentar describirla, basta reconocerlo en el personaje del señor Bubis, quien fuera el paternal editor del enigmático Archimboldi, porque es un homenaje explícito que el mismo Bolaño le dedicó.⁴

² Cfr. N. Sinno, *op. cit.*

³ De la misma forma y, como mencioné en el primer capítulo de esta tesis, interesa que esta intuición es recurrente por muchos de los críticos de la obra de Bolaño. Ya Mihály Des, en el libro de Manzoni, indica que “Bolaño cree que la literatura es lo más importante que hay sobre la tierra. Lo curioso es que muchas veces consigue convencer al lector de que efectivamente es así”.

⁴ J. Herralde, *op. cit.*, p. 30. Aquí, es imposible no mencionar el carácter lúdico de Bolaño frente a su profesión y a su entorno. La historia de aquél editor mítico, que es el único que encuentra y adivina el valor del extraordinario escritor Benno von Archimboldi, es un guiño para Jorge Herralde y su deliberada confianza como editor del mismo Bolaño. Evidentemente, la hipermagnificación de este personaje – dentro de la ficción es capaz de publicar a Walter Benjamin – es una manera de no tomarse tan seriamente la idea del ámbito editorial que relaciona a ambos amigos.

Sin embargo, la empresa que representó *2666* nunca fue un plan sencillo. Herralde comenta:

Y finalmente habló largo rato de *2666*, su gran novela, que había ido creciendo, no de forma incontrolada pero sí con un tonelaje alarmante, de cada vez más difícil manejo editorial. Primero se había tratado de un libro de más de mil páginas, y seguía creciendo. Luego decidió partirlo en dos volúmenes muy extensos. Y ese día me comunicó la decisión final: sería ahora una pentalogía, cinco novelas que podían leerse de forma independiente. Las cuatro primeras estaban absolutamente terminadas, la quinta en fase de redacción. Su gran temor a dejar su obra inconclusa quedaba pues, en gran parte, conjurada. Ya había demostrado cumplidamente en *Los detectives salvajes* que era un maestro del más refinado ensamblaje.⁵

Las palabras de Herralde describen el proceso por el que la novela pasó su fase de redacción, publicación y promoción; y atendiendo a las características que en adelante se mencionarán, se abre un interesante debate sobre su legitimidad como obra completa, o bien, producto de la mercadotecnia, pero principalmente muestra la complejidad de cómo actualmente el editor y el crítico son piezas claves para la valoración de un texto y, en el caso de *2666*, un andamiaje fundamental.

Bolaño puso manos a la obra, aun sabiendo que cabría la posibilidad de que su proyecto no concluyera, designando como albaceas a Jorge Herralde y a Ignacio Echevarría para que se encargaran de las decisiones si llegaba a la peor de las posibilidades. A causa de esta cercanía, Echevarría, en su “Nota a la primera edición” de *2666*, con la finalidad de enfatizar el control de Bolaño sobre su obra, señala que:

⁵ *Ibidem*, p. 13.

La escritura de *2666* ocupó a Bolaño los últimos años de su vida. Pero la concepción y el diseño de la novela son muy anteriores, y retrospectivamente cabe reconocer sus latidos en este y aquel libro de Bolaño, más en particular entre los que fue publicando a partir de la conclusión de *Los detectives salvajes* (1998), que no por casualidad concluye en el desierto de Sonora.⁶

Esta observación invita a rastrear elementos de esta novela, como personajes, espacios, recursos narrativos y estilísticos, en el resto de sus obras. Por ejemplo, en la antología de cuentos *Putas asesinas* está el relato “Prefiguración de Lalo Cura”, que es la desgraciada y controvertida historia de Olegario Cura, hijo de una actriz de cine pornográfico con un sacerdote renegado que cuenta, a modo de conversación con su madre, su vida. En *2666* se retoma en parte al personaje, aunque se cambia su origen, pues ahora se trata de un hombre joven y misterioso que nace en un pueblo cercano a Santa Teresa, en el que todas las mujeres que forman parte de su ascendencia – las cuales comparten el nombre de María Expósito – han sido víctimas del abuso,⁷ salvo la madre de Olegario, o “Lalo Cura”.

Este personaje se destaca por su pragmático sentido de la agudeza como investigador y por su talento como guardaespaldas de Pedro Rengifo, narcotraficante mexicano. Posteriormente se convierte en un policía judicial preocupado por el seguimiento del caso de los asesinatos de mujeres. En ambas apariciones, el personaje es el esbozo de una de las manifestaciones de la idea de detective que Bolaño muestra en la mayoría de sus

⁶ Ignacio Echevarría, “Nota a la primera edición”, en *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 1123.

⁷ Cfr. R. Bolaño *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 693-698. Nótese que estos giros temáticos son guiños del autor para referir al tema más impresionante de la novela, que es la violencia perpetrada contra las mujeres.

escritos pues, como ha dicho Ezequiel de Rosso,⁸ se trata un investigador de misterios al que no le satisface tanto resolver los enigmas como el acto mismo de la búsqueda.

También está el caso de Auxilio Lacouture, que aparece en varios fragmentos de *Los detectives salvajes* y es el personaje principal de *Amuleto*. Este personaje es una mujer madura de nacionalidad uruguaya, que está inspirado en Alcira Soust Scaffo, quien fuera la mujer que se quedó escondida en un baño de la Torre I de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM, durante la intervención del ejército en 1968.⁹ En *Los detectives salvajes* Lacouture alude a la fecha 2666 mediante la reflexión que se citó en el primer capítulo de este trabajo¹⁰. Su historia, contada a modo de monólogo en sendas novelas, busca retratar la percepción de Bolaño sobre Soust Scaffo y el encabalgamiento rumbo a la temática de 2666: “Ella es como la testigo amnésica de un crimen que intenta recobrar la memoria, así que en ese sentido actúa también como una metáfora: *los latinoamericanos hemos presenciado crímenes que luego hemos olvidado.*”¹¹ Esta apreciación es de mucha importancia porque es fiel a la idea de lo maligno en 2666: en los temas más recurrentes de la literatura de Bolaño, el testimonio impotente y el olvido

⁸ Véase, en el primer capítulo de esta tesis, el comentario respecto de su artículo “La lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”.

⁹ Ignacio Bajter, “Tras las huellas de Alcira Soust Scaffo. Poeta, vagabunda y bellamente desolada”, en el suplemento *Bajo la lupa* del diario *Brecha*, Montevideo, 9 de enero de 2009.

¹⁰ “Y los seguí. Los vi caminar a paso ligero por Bucareli hasta Reforma y luego los vi cruzar Reforma sin esperar la luz verde, ambos con el pelo largo y arremolinado porque a esa hora por Reforma corre el viento nocturno que le sobra a la noche, la avenida Reforma se transforma en un tubo transparente, en un pulmón de forma cuneiforme por donde pasan las exhalaciones imaginarias de la ciudad, y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprisa que antes. La Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo.”, R. Bolaño, *Amuleto*, pp. 76-77.

¹¹ Entrevista realizada a Roberto Bolaño en “El Cultural” de *El País de Montevideo*, 23 de febrero de 2001. Las cursivas son mías.

representa lo más cercano que existe a la idea del infierno, como se mencionó al principio de este capítulo.¹²

Por último, Archimboldo, nombre que aparece en *Los detectives salvajes*, es un pintor vanguardista por el que los real visceralistas manifiestan una predilección particular. Éste es, también, un intertexto con otro referente real, pues el personaje está inspirado en el pintor Giuseppe Archimboldo, artista milanés de 1527, conocido por su estilo particular manierista de pintar retratos humanos a partir del montaje de objetos, frutas, animales y demás. Benó von Archimboldi, el personaje que se relaciona de manera directa o indirecta con todas las historias de la novela, es el seudónimo que toma Hans Reiter, tras leer el diario de Boris Ansky, que es el propietario ausente de la casa en la que Reiter se recupera de una herida de bala en el cuello, ocasionada durante la Segunda Guerra Mundial. Hans Reiter descubre, entre los escombros de la chimenea, el cuaderno en el que Ansky relató su vida. Tras conocer su historia y la impresión dejada en él por la obra artística de Archimboldo es que Reiter decide adoptar su seudónimo.¹³

2666 fue publicada como una enorme novela que consta de 1125 páginas, precedidas a manera de prólogo por una “Nota de los herederos del autor”, que dice:

Ante la posibilidad de una muerte próxima, Roberto Bolaño dejó instrucciones de que su novela 2666 se publicara dividida en cinco libros que se corresponden con las cinco partes de la novela, especificando el orden y periodicidad de las publicaciones (una por año) e incluso el precio a negociar con el editor. Con esta decisión, comunicada días antes

¹² Véase la página 48 de este trabajo.

¹³ En el capítulo IV repararé en la importancia de este encuentro con la libreta de Ansky como un proceso efrástico que posibilita representar el encuentro con lo sublime.

de su muerte por el propio Roberto a Jorge Herralde, creía dejar solventado el futuro económico de sus hijos.¹⁴

Sin embargo, la nota continúa y justifica la decisión que Herralde y Echevarría tomaron, en la que desobedecen las contemplaciones y cuidados que el autor, con fines extraliterarios, procuró dictaminar, para preservar lo que ellos llaman “el respeto al valor literario de la obra”¹⁵:

Después de su muerte y tras la lectura y estudio de la obra y del material de trabajo dejado por Roberto que lleva a cabo Ignacio Echevarría [...] surge otra consideración de orden menos práctico: el respeto al valor literario de la obra, que hace que de forma conjunta con Jorge Herralde cambiemos la decisión de Roberto y que *2666* se publique primero en toda su extensión en un solo volumen, tal como él habría hecho de no haberse cumplido la peor de las posibilidades que el proceso de su enfermedad ofrecía.¹⁶

Importa mucho reparar en este aviso de la editorial para reflexionar en las siguientes posibilidades: por un lado, se puede entender como una justificación en la que se explicita que la custodia de la novela quedó en manos de la misma casa editorial y, de este modo, asume valientemente las complejidades que la empresa representa. Por el otro, levanta las suspicacias del público al que está dirigida la obra y sus posibles reacciones ante la situación que implica, en estos días, la publicación de una obra póstuma.

¹⁴ R. Bolaño, *2666*, [s. p.]

¹⁵ Tal idea de respeto es importante para pensar que existió un orden ético de mayor importancia que el práctico en la toma de decisiones editoriales para la publicación de *2666*. No obstante, también puede inducir a que al lector tenga una lectura predispuesta. De cualquier manera, en este trabajo se contempla que dicha resolución funciona como un acierto para el goce y disfrute de la novela.

¹⁶ *Ibidem*

En este sentido, la editorial libró una batalla contra la comunidad intelectual porque, aun con el conocimiento de las condiciones de salud en que Bolaño escribió desde *Los detectives salvajes*¹⁷, levantó toda clase de desconfianzas por el nuevo producto de Anagrama. Y es que muchas de esas intuiciones fueron reforzadas tras el lanzamiento de *La universidad desconocida* (2007), en la que las decisiones de la editorial fueron tomadas a partir de intereses que podrían entenderse como puramente mercantiles, y en los que Bolaño, como un macabro e imposible autor, funciona únicamente como prestanombre.

La publicación de *2666* ha sido un suceso muy representativo para crítica de la obra, por ello, así como se atiende al aspecto suspicaz del público receptor de la novela, interesa conocer las declaraciones de los responsables de su edición. Tras la fecha de su lanzamiento a la venta, Herralde comentó al diario barcelonés *El periódico* los pormenores de la trabajosa labor de edición que condujo la publicación de *2666* y destacó un aspecto capital para su lectura:

[Bolaño] Nunca me habló de que faltaran determinado número de páginas. Pienso que Ignacio Echevarría ha llevado a cabo una labor de comprobación muy competente. Es una novela riquísima, poblada de tramas y subtramas, y, como en *Los detectives salvajes*, con un final abierto. *Una novela a la vez abierta y total*.¹⁸

No son gratuitas las características con las que Herralde define a la novela: es una obra “abierta y total”. Esto recuerda mucho a las aproximaciones críticas que se han comentado en el capítulo anterior y, desde esa perspectiva, ofrece uno de los primeros argumentos para

¹⁷ En esta novela hay largos pasajes que narran los cuidados y precauciones del cansado y enfermo Arturo Belano que, como ya es conocido, es un trasunto del mismo Roberto Bolaño.

¹⁸ J. Herralde, *op. cit.*, p. 58. Las cursivas son mías

pensarla como una obra legítima y consecuente con el estilo del autor en correspondencia con el resto de su propuesta literaria.

No obstante, la legitimidad de la novela fue justamente el aspecto más problemático para la prensa especializada y del gremio intelectual, pues se desconfió de las intenciones de la editorial y se aludió al interés de Bolaño por publicar la obra de acuerdo a las cinco partes en que se divide. Herralde, respondiendo a una entrevista de la revista *Qué pasa*, indica que: “Para ser precisos, Roberto dejó cuatro novelas concluidas, cerradas y de posible lectura independiente para que pudieran ser editadas y comercializadas, una forma de seguro para sus hijos, una obsesión.”¹⁹ Además, como respuesta a las críticas por la falta de respeto a las disposiciones del autor, menciona las intenciones primarias con las que Bolaño se había embarcado en la empresa para la realización de la novela y los motivos por los cuales se tomó la decisión de editarla y publicarla en una sola entrega:

Sin embargo, su idea inicial había sido que *2666* se publicara en un solo tomo. Analizando pros y contras con Ignacio Echevarría, la decisión fue publicarla según dicho propósito, para subrayar lo que Echevarría (en su Nota a la primera edición) define como su “*insensata vocación de totalidad*”, y además para evitar las confusiones y disfunciones entre crítica y lectores que pueden producirse al publicar una obra en varios volúmenes, a menudo espaciados en el tiempo [...]. *Decidimos publicarla, pues, en un tono contundente, inapelable*. Y ante el problema del precio de venta, obligadamente elevado debido a su extensión, publicar más adelante, en nuestra colección de bolsillo “compactos”, las cinco novelas de la forma que prefiera, como “*la estructura de la novela autoriza, incluso recomienda*”.²⁰

El diagnóstico que señala Herralde no sólo remite a un aspecto conciliador respecto de las disposiciones que Bolaño indicó antes de su muerte, sino que también defiende la propuesta

¹⁹ *Ibidem*, p. 91.

²⁰ *Ibidem*, pp. 91-92. Las cursivas son mías.

estética que la novela sugiere: su “insensata vocación de totalidad” se percibe con la sensación que deja la nula jerarquización de las historias que la conforman y la inevitable impresión de que “lo abarca todo”. Respecto de “su tono contundente e inapelable” como los mismos editores de 2666 lo mencionan, de no haber sido una indicación de Bolaño ante la posibilidad de que se cumpliera la posibilidad más desdichada de su enfermedad, nunca se habría dudado de la intención de publicar la novela en un solo tomo; y finalmente, la publicación en tomos separados, “ejemplares compactos”, no deja de ser otra de las posibilidades de lectura que la “estructura de la novela autoriza, incluso recomienda”, respetando la idea de “seguro” que Bolaño se preocupó de dejar para su familia. Además de que no es una resolución perniciosa, ni impide que la idea misma de la novela sea la de una narración ingobernable y abierta.

No obstante, aun con las explicaciones del editor, la principal objeción que se manifestó fue que se diera el lanzamiento de la obra a sabiendas de ser un proyecto no terminado, y como prueba se esgrimió su abrupto final. 2666 fue señalada como una obra ilegítima, producto de las necesidades mercantiles de la empresa y como un truco que el editor aprovechó como argumento de venta. Al respecto, Ignacio Echevarría dice:

No cabe duda que Bolaño hubiera seguido trabajando más tiempo en ella; pero sólo unos pocos meses más: él mismo declaraba estar cerca del final, ya sobrepasado ampliamente el plazo que se había fijado para terminarla. De cualquier modo el edificio entero de la novela, y no sólo sus cimientos estaba ya levantado; sus contornos, sus dimensiones, su contenido general no hubieran sido, en ningún caso, muy distintos a los que tiene finalmente.²¹

²¹ I. Echevarría, *op. cit.*, p. 1121.

Además, Herralde continuó con una respuesta contundente, pues, a pesar de todo el contexto revisado, la siguiente apreciación es uno de los puntos que despierta más interés de la obra: “Se dejó tal cual, y pienso que, *debido a la riquísima gama de tramas y subtramas encadenadas que componen la novela*, es como si el narrador de esas *Mil y una noches* decidiera ya descansar [...]”.²²

Finalmente, la batalla que se libró entre la crítica y la editorial no fue impedimento para la recepción cabal de la obra. *2666* se ha reimpresso cinco veces²³ bajo el formato de la primera edición y actualmente se vende según la disposición de Roberto Bolaño, dividida en cinco tomos bajo una edición especial *De Bolsillo*.

Resulta paradójico que tras la incomodidad que provocaron el autor, la publicación de la obra y las decisiones de la editorial, tiempo después de su lanzamiento, las instituciones literarias la reconocieron con el Premio Ciudad de Barcelona y el Salambó, sendos premios otorgados, por primera vez, de forma póstuma. Posteriormente, en el marco del Premio Fundación Lara, recibió el Premio a mejor acogida crítica por parte de la prensa especializada y una mención especial en el Premio los Libreros de Madrid. En Chile, le fueron otorgados el Premio Altazor y el Premio Municipal de Santiago. En Estados Unidos se realizó un amplio tiraje de su reciente traducción al inglés, misma que ganó el premio de ficción del Círculo Nacional de Críticos de Libros – National Book Critics Circle Award.

Esta revisión de la trayectoria del debate que se gestó con la publicación de *2666* permite resaltar un primer argumento para resolver el problema de si se trata de una obra

²² J. Herralde, *op. cit.*, p. 92. Las cursivas son mías.

²³ “La primera en octubre de 2004, fue de 12 000 ejemplares; la segunda, en noviembre de 2004, de 3000; la tercera, en diciembre de 2004, de 5000; la cuarta, en febrero de 2005 de 4000 y la quinta, en abril de 2005, de 6000.”, *Ibidem*, p. 50.

legítima o no: la comunidad que dudó en reconocer a la novela como tal, hoy en día la premia. El segundo radica en la configuración, estilo y observación de la obra desde el ámbito narrativo.

El planteamiento de la publicación de la obra conlleva no sólo una revisión del trabajo del editor, el crítico y la editorial como elementos imprescindibles para la recepción de las obras contemporáneas, sino también implica una reflexión de los modos en que los lectores se acercan a las distintas posibilidades de sentido y lectura que ello trae aparejadas. Analizar la historia y criterios de edición es un tema apasionante que lleva consigo un andamiaje de índole social, político y cultural. En este punto, aunque se abre un campo interesantísimo de discusión para esta y varias novelas, la perspectiva con la que me sumo a la discusión sobre el estudio de *2666* parte de esta circunstancia para focalizarse en las problemáticas propias de la obra como texto literario, aquellas con las que se articula su propuesta y contenido, más allá de su origen y sus circunstancias de publicación. Ya Ilán Semo, en “Bolaño revisitado” menciona un aspecto que no se ha resuelto de forma cabal. Se trata de “una de esas escrituras que nunca sabremos por qué es tan eficiente, tan eficaz, tan terráquea, tan hábil para enunciar lo que evade aparentemente cualquier estrategia de enunciación”²⁴. Propongo que para atender a esta incógnita es necesario abordar la estructura y estilo de *2666* como punto de partida.

²⁴ Ilán Semo, “Bolaño, revisitado”, *La jornada*, sábado 12 de diciembre de 2009. (Sección, “La opinión”).

2.2. 2666 como “obra inacabada”. Líneas guía para su estudio a partir de la propuesta teórica de Umberto Eco

El estudio académico de *2666* representa un desafío importante: como una obra gestada entre tantos aprietos de solución imposible y que, además, se presume inacabada por su crítica y su editorial, se sugeriría que la pertinencia de su estudio se restringiera a la crítica dedicada a las reseñas y comentarios del periodismo literario. Sin embargo ¿qué hace importante el estudio de una obra como *2666*? En principio, se puede sugerir que este trabajo aborda la novela reconociéndola como texto unitario, total, proliferante y con muchas rutas de lectura. No obstante, también resulta interesante atender a la condición de obra inacabada como un aspecto no arbitrario o azaroso dentro de su propuesta de forma. En este sentido, es pertinente sugerir que *2666* no es una novela que presuponga una anécdota plana y resuelta dentro de los paradigmas de una historia narrada circular, sino que propone un relato con la posibilidad de contarse y recontarse apoyándose en un final que, en primera instancia, se antoja abrupto, pero que adquiere validez si se lee como recurso literario que permite la sensación de infinitud. La forma inacabada de *2666* es la propuesta principal de la novela y permite la posibilidad de un diálogo con el lector ubicado siempre en un presente constante.

En este sentido, es posible pensar que *2666* está inspirada en lo que Umberto Eco define como obra abierta, esto es, un conjunto de posibilidades que funcionan mediante “simbolismo abierto”, como una novela o pintura “abierta” que se constituye con un campo de interpretaciones interrelacionado con un “campo de respuestas”, que dependerá de la

sensibilidad del lector que lo aprehenda. Así, frente a este tipo de obra la recepción es un crisol de interpretaciones que el lector decide cómo decodificar.

Eco menciona en su libro “El problema de la obra abierta” que su estudio trata “[...] en definitiva, de obras que se presentan al lector o espectador *no totalmente producidas ni concluidas*”,²⁵ esto quiere decir que dichas obras no sólo se encuentran formalmente inconclusas, sino que también lo están en cuanto a su manera de significar. Una definición de esta categoría precisa que: “A estas obras que, de un modo u otro, exigen del lector reacciones interpretativas muy libres, podríamos añadir otras obras que poseen en sí mismas como una especie de movilidad, una capacidad de replantearse caleidoscópicamente a los ojos del lector como nuevas, dotadas de perspectivas diferentes.”²⁶

Afin a estas características la propuesta es definir, en una primera revisión, a 2666 como una obra abierta que está a la disposición de un lector capaz de reconocer las posibles rutas de entrada y salida. En este sentido, Eco sugiere que un ejemplo accesible para diagramar lo que implica la lectura de una obra abierta es el de las figuras móviles de *Calder*, “[...] objetos plásticos que se metamorfosean continuamente, ofreciendo en cada momento nuevos ángulos visuales.”²⁷ Interesa, entonces, atender a las pistas falsas que se han mencionado en el capítulo anterior²⁸, y que remiten a la búsqueda constante de un secreto que no se dice pero que contiene aspectos de lectura imprescindibles. Por ejemplo,

²⁵ Umberto Eco, “El problema de la obra abierta”, en *Obra Abierta*, Trad. de Roser Berdagué, Editorial Planeta-De Agostini Barcelona, 1992, p. 36.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ver en la página 43 el comentario sobre el artículo de Magda Sepúlveda, “La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño”.

Bolaño señala en “La parte de Fate”, un pasaje sobre Óscar Amalfitano muy representativo, en el que el profesor de filosofía de la Universidad de Santa Teresa habla sobre los inicios del cine con Chucho Flores, quien es un periodista presuntamente está implicado en la realización de películas *snuff*. Esta charla no es convencional puesto que Flores corteja a Rosa Amalfitano, hija del profesor, y busca que de ese encuentro obtenga el permiso para salir con ella. Oscar Amalfitano transforma la conversación en una alegoría de la novela misma mediante la descripción de los zootropos y la ilusión que crean al simular imágenes en movimiento. Antes de este momento narrativo, existe evidencia para pensar que Amalfitano se ha vuelto loco a partir de su encuentro con un *Tratado de Geometría* de Rafael Dieste,²⁹ pero, descartando la posibilidad de ser un pensamiento desquiciado, la reflexión del zootropo está lejos de ser una conversación o una reflexión sobre el cine: es una metáfora que implica la espiral de locura en el que Amalfitano cae a lo largo de la novela, que en una escala mayor remite nuevamente a la forma de la obra y al modo de acontecer de los hechos.

Siguiendo la lógica de la metáfora que Bolaño sugiere en este pasaje, es posible establecer una comparación del zóotrope o disco mágico con los móviles que Eco refiere. Extendiendo más este ejercicio, es posible interpretar esta “pista falsa” como una alegoría a la forma en que se puede pensar la lectura de la novela.

En otro orden de ideas, Eco continúa con el recurso pedagógico de mostrar otros ejemplos extraliterarios de la obra abierta y recurre a hazañas arquitectónicas como la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Caracas, que describe como un espacio que

²⁹ Este es un pasaje ecfrástico que se desarrollará con toda atención en el capítulo IV.

“hay que inventar diariamente [porque] la obra no se presenta ya como una forma definida de una vez y para siempre, sino como un “campo de formatividad”,³⁰ cuya articulación parte de un “cuadro de sensibilidad” propio del lector. Este cuadro es susceptible a la apertura de la obra y la relación entre ambos fomenta la desautomatización inmediata del lector. Tal tendencia de apertura está condicionada a la evolución de la lógica y de la teoría que han substituido modelos uniformes por plurivalentes. El progreso de esta transformación atiende a las necesidades del contexto en el que se gesta la obra.

Las lógicas de varios valores, la pluralidad de explicaciones geométricas, la relatividad de las medidas espacio-temporales, la misma investigación psicofenomenológica de las ambigüedades perceptivas como momento positivo de conocimiento, todos esos fenómenos sirven de telón esclarecedor a un deseo de “obras de varias soluciones” que substituyen, incluso en el campo de la comunicación artística, la tendencia a la univocidad por esa tendencia a la posibilidad que es típica de la cultura contemporánea.³¹

La intención de Eco es sugerir que la producción y recepción de una obra abierta debe ser, en todo sentido, un proceso que rechace reflexiones vagas y ambiguas. De este modo, señala que “[...] los últimos ejemplos de *obras abiertas a un complemento productivo* expresan una evolución radical de la sensibilidad estética”,³² en la que el lector tiene una conciencia receptiva y toma una postura frente a la obra, misma que le permite adentrarse por cualquiera de los caminos que ésta le proponga.³³

³⁰ U. Eco, *op.cit.*, p. 37.

³¹ *Ibidem*, p. 37.

³² *Ibidem*, pp. 37-38.

³³ Del mismo modo Celina Manzoni había reparado en la trasgresión y el uso de discursos distintos en la obra de Bolaño. El comentario se encuentra en la página 36.

Además, Eco indica que este proceso tiene como resultado la ruptura del paradigma estético del público receptor y, en contraparte, una contribución para conducir la estética común a otros alcances. De tal manera, describe que la inclinación hacia “el gusto normal” es producto de una inercia canónica: “[...] del hecho de que el lector o espectador tiende a gozar sólo de aquellos estímulos que satisfacen su sentido de las probabilidades formales (de modo que sólo aprecia melodías iguales a las que ya ha oído, líneas y relaciones de las más obvias, historias del final generalmente ‘feliz’).”³⁴

La propuesta de Eco, en suma, reconoce la legitimidad de la obra y promueve su lectura como un camino alternativo, al que es preciso transitar de modo igual de abierto y, en este sentido, evitando caer en prejuicios.³⁵

2.3. De la “obra abierta” a lo “rizomático”

Ahora bien, establecer las semejanzas que tiene 2666 con las premisas de la teoría de Eco resulta fundamental para esclarecer el tipo de propuesta que ofrece la novela y legitimar los

³⁴ *Ibidem*, p. 38.

³⁵ En el caso de 2666, es oportuno hacer una última observación sobre las posibilidades de interpretación de esta novela en cuanto a obra abierta: dos años después de su publicación, Álex Rigola llevó a cabo la empresa de adaptar la novela en una puesta escénica divergente, larga y monumental. Al parecer, la adaptación ha intentado ser muy fiel a los caminos que la novela sugiere, pues se divide en cinco actos que duran cinco horas – correspondientes a las partes en que se fragmenta la novela. Intenta mantener el número de personajes y busca el mismo halo arriesgado y vertiginoso que despiertan las múltiples historias. Fue estrenada en el Centro de Creación Contemporánea Matadero en Madrid y llevada a escena por la compañía Teatre Lliure. Su recepción ha sido exitosa y ha ganado en la XII edición de los Premios Max de las Artes Escénicas el galardón al mejor espectáculo de teatro, el 30 de marzo de 2009. Consultado el día 1 de mayo de 2009 en:

http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/200903/30/cultura/20090330elpepucul_1_Pes_PDF.pdf

argumentos por los que en este estudio se considera que no se trata de una obra incompleta a causa de un descuido editorial, sino que abierta. Pero, tras la vanguardia que representó esta teoría, todas las obras contemporáneas fueron definidas por el mismo Eco como tales. No obstante, el campo de normatividad que configura 2666, cuya proliferación implica un panorama muy abigarrado, invita a relaciones muy fuertes y vertiginosas con el lector, en el que su tendencia de apertura no puede aprehender a la desestabilizadora narración. Dicho de otra manera ¿qué puede pasar si la obra a la que se quiere acceder es tan multiforme como el deseo? En este sentido, la imagen de los puentes, entradas y salidas de la novela a modo de rizoma permiten pensar una nueva vuelta de tuerca a la novela abierta, en la que las relaciones con el lector rompan bordes y trayectorias, e impliquen modos de relación intensos y sumamente impredecibles. Con la finalidad de referir de manera clara estas opciones, en el siguiente capítulo se señalarán las características de una propuesta de lectura para la estética con que se articula la novela y sus interesantes consecuencias respecto del tipo de relación que motiva su configuración.

Capítulo III.

Configuración estética de la novela. Ambivalencias entre lo siniestro y lo sublime

3.1. Lo real ominoso en 2666

Las historias de 2666 transcurren en un tiempo presente con referentes al mundo real muy marcados: como ya se ha comentado, la obra está dividida en cinco partes que encuentran su conexión en Santa Teresa, que es la turbulenta y catastrófica representación de Ciudad Juárez. “La parte de los críticos” cuenta la historia de la búsqueda de un autor de culto, Benno von Archimboldi, por parte de una serie de críticos: Elizabeth Norton, Piero Morini, Manuel Espinosa y Jean Pelletier; ésta deriva en “La parte de Amalfitano”, que narra el relato de Oscar Amalfitano, profesor de filosofía chileno que radica en Barcelona y, tras el abandono de su esposa Lola, emigra a Santa Teresa y trabaja en la Universidad pública de la ciudad. En “La parte de Fate” se presenta a Oscar Fate, un ciudadano estadounidense, que realiza reportajes para una revista afroamericana vinculada con los ideales del *black power*, y se le encomienda cubrir en Santa Teresa una pelea de box entre un mexicano y otro afroamericano. Sin embargo, esta experiencia se intuye tan onírica como real, pues todo el tiempo Fate presiente que lo que vive no está ocurriendo y se percata del caos que permea el territorio donde está. Las tres partes anteriores se encuentran en Santa Teresa, una ciudad terrible en donde ocurren asesinatos desproporcionados y crueles. De esta forma, “La parte de los crímenes” es el punto de encuentro de las historias de la novela y, su atmósfera horripilante e impune anuncia una situación anestesiada que se convierte en una cotidianeidad espeluznante: la común indiferencia ante el dolor, la crueldad y la muerte. La quinta sección, “La parte de Archimboldi”, corresponde al supuesto desenlace

que revelará el misterio que circunda al autor tan aclamado y tan siniestramente vinculado con los eventos de la ciudad infernal.

A pesar de que cualquier reseña de *2666* resulta insuficiente, considero que éste recorrido por la novela es el punto de partida para situarla dentro de la tradición contemporánea y abordar su estudio.

El devenir de la estética literaria latinoamericana actual – especialmente en la narrativa – recorre un camino vertiginoso rumbo a la representación de la catástrofe.

Lejos está ya la propuesta de la literatura del *boom*, en la que los espacios, personajes, tiempo y temas recurrían a la construcción semántica denominada “lo real maravilloso”. Hoy en día, la estética sugiere la representación de “lo real ominoso”, que es “[...] un horizonte narrativo que se apoya en la idea del mal, de error y de caída”.¹ Dentro de esta categoría, los relatos se configuran a partir de un universo diegético fragmentado que intenta reproducir un espacio donde la regla es el sinsentido. No hay un orden causal sino una explicación que se fundamenta en lo casual. En palabras de Liliana Weinberg, lo real ominoso opera como un discurso en que “Las leyes constructivas del texto no hacen sino obedecer así a la constatación de la caída de la Ley moral y de las reglas implícitas que garantizan la integración de una sociedad y su historia.”²

Así, el esfuerzo por indagar las manifestaciones de lo malo, lo erróneo y el desorden es el cometido más importante para las narraciones que buscan representar la realidad

¹ Liliana Weinberg, “Ezequiel Martínez Estrada: Lo real ominoso y los límites del mal”, en el t. IX, *Historia crítica de la literatura argentina*, colección dirigida por Noé Jitrik, vol. *El oficio se afirma*, Sylvia Sáitta (directora del volumen), Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 410.

² *Ibidem*, p. 411.

ominosa circundante. Y la enunciación de lo desagradable es tan importante como el aparato estético que se encarga de llevarlo al plano literario

Por otro lado, resulta imprescindible la forma en que dicho aparato configura su modo de representación, ya que, en la mayoría de los casos, ésta es enredada y tiene una organización diversa a la tradicional, una “maraña de desdichas”, en la que sin una razón específica los destinos se repiten y desencadenan una pérdida de orden, moral y justicia.³A continuación, cito un ejemplo de 2666:

A esa hora la comisaría n.º1, exceptuando la sala de espera, estaba casi vacía. En la oficina antirrobo encontró a un compañero durmiendo. Lo despertó y le preguntó qué pasaba. El policía le dijo que había una fiesta en los calabozos y que si quería podía participar. [...] *Desde las escaleras olió el alcohol.* En uno de los calabozos habían apiñado a unos veinte detenidos. Los miró sin pestañear. Algunos de los detenidos dormían de pié. Uno que estaba pegado a los barrotes *tenía la bragueta desabrochada. Los del fondo eran una masa informe de oscuridad y pelos. Olía a vómito.* El habitáculo no debía medir más de cinco metros por cinco. En el pasillo vio a Epifanio que miraba lo que ocurría en las otras celdas con un cigarrillo en los labios. Se le acercó para decirle que esos hombres iban a morir asfixiados o aplastados, pero al dar el primer paso ya no pudo decir nada. *En las otras celdas los policías estaban violando a las putas de La Ribera.* Quíhubules, Lalito, dijo Epifanio, ¿le entras a la pira? No, dijo Lalo Cura ¿y tú? Yo tampoco, dijo Epifanio. Cuando se cansaron de mirar ambos salieron a tomar el fresco a la calle [...] La brisa que soplaba a esas horas por las calles de Santa Teresa era fresca de verdad. *La luna, llena de cicatrices, aún resplandecía en el cielo.*⁴

En este universo, no hay posibilidad de encontrar calma y los significados se trasponen, Lalo Cura, “la locura”, le pregunta a la representación de la ley si romperá o no la función que debe llevar a cabo en el mundo, lo que hace que este tipo de narraciones pongan de

³Cfr. *Ibidem*, p. 413.

⁴ R. Bolaño, *2666, op. cit.*, p. 501-502. Las cursivas son mías.

manifiesto un desorden en el que queda diluida cualquier idea de sanación o retorno al bienestar. Además, los ambientes clausurados y asfixiantes, la suma de acontecimientos repulsivos como la embriaguez, la suciedad, la violación, la “masa informe de pelos”, el vómito y la actitud pasmada y anestesiada de ambos testigos, dan cuenta de la atmósfera infernal de los crímenes en Santa Teresa como una situación tan enrarecida y descompuesta que resulta difícil interpretar a partir de qué se deriva o qué motiva su existir. Sólo permanece, como testigo mudo e inmóvil, aquella luna que resplandece sobre el desierto y que se encuentra “llena de cicatrices”.

Es así como, tal “desorden” rompe con el modelo de orden de las obras canónicas y cerradas y, por el contrario, recurre a una serie de leyes organizativas divergentes de las tradicionales, mediante las cuales se va trazando la representación de la realidad. Como un ejemplo, para iluminar esta reflexión, el personaje Edwin Johns, de “La parte de los críticos” comenta a Piero Morini lo siguiente:

La casualidad, por el contrario, es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. *La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos.* La casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. *Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles.* En ese huracán, en esa implosión ósea, se realiza la comunión: la comunión de la casualidad con sus rastros y la comunión de sus rastros con nosotros.⁵

Lo casual en contraposición de lo causal, bajo la interpretación que le comparte Johns a Morini, es una clave fundamental para comprender el tipo de atmósfera ominosa que enuncia Bolaño en esta novela y la lógica con la que opera la narración. Esto quiere decir

⁵ *Ibidem*, p. 123.

que la recurrencia a lo casual sobre lo causal lleva a la representación de un mundo imposible en el que no hay modo de comprender sus orígenes, sus efectos y sus motivaciones; los “rastros” de este “huracán”, o bien, de la casualidad manifestada como el “Dios incomprensible” es una alegoría del tipo de narrador que “ordena” el universo diegético de la narración de *2666*, y se contrapone, en todo sentido, al narrador canónico autorizado a dar orden a lo que cuenta.

Además, lo casual, como un aspecto estéticamente feo y malo, adquiere funciones mucho más perturbadoras que nunca. Como explicación del mundo revela una situación completamente viciada y exasperada, que rompe con cualquier orden preestablecido y por lo tanto alude a lo siniestro⁶, aquello en lo que no se puede construir una configuración de las cosas lógicas y, por lo tanto, consoladoras.

En este mismo sentido, los fenómenos estilísticos más recurrentes para posibilitar el trazado de un universo narrado cuya propuesta estética prefigure una representación de la realidad ominosa son, para el caso de Bolaño, el fragmento, el testimonio, la ambigüedad de la función que le corresponde al narrador y los personajes, la apelación a lo feo,⁷ a lo malo y a lo incomprensible, como es el caso de *2666*.

El uso de la narración fragmentada busca armar un relato que permita distintos accesos a la obra y, a su vez, que el camino a ellas sea desde múltiples perspectivas. *2666*

⁶ Sobre este importante tema, hablaré de manera más detallada en el siguiente capítulo.

⁷ Para ilustrar el tipo de apelación que hace Bolaño de lo feo en *2666* vale la pena mencionar una reflexión que hace Umberto Eco en su *Historia de la fealdad*, trad. María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen, 2007, p. 12, en la que, comentando *El centinela* de Frederic Brown, dice: “[...] la relación entre lo normal y lo monstruoso, lo aceptable y lo horripilante, puede invertirse según la mirada vaya de nosotros al monstruo del espacio o del monstruo del espacio a nosotros.” Así como Eco señala el importante cambio de perspectiva que Brown plantea en su libro, lo que ocurre en la narración de Bolaño es que los valores éticos entran constantemente en crisis y son replanteados justo en el momento en que el lector toma un punto de vista respecto a lo que está leyendo en la novela del escritor chileno.

está relatada mediante cinco partes distintas, cortes narrativos abruptos, párrafos que no siempre tienen un orden secuencial e historias que inician pero que no necesariamente terminan. Este desorden narrativo es similar a un rompecabezas en donde hay personajes, marcas y eventos que se aluden entre sí, funcionando como puentes narrativos que unen los cortes abruptos en la historia, independientemente de la distancia que los aleje durante el tiempo del discurso. Esta unión puede ser aleatoria o necesaria – aunque no sea fácilmente advertible – y actúa, para cada caso, como una entrada que supone una búsqueda vertiginosa, una intención por hurgar y recorrer hasta encontrar posibles salidas que le remitan a otras entradas.⁸ En esta medida, la organización fragmentada de la novela se corresponde con la del mundo que busca representar: aquél que se caracteriza por la deformidad, la arbitrariedad y la complicación. Uno de los ejemplos más claros lo constituye el modo en que está planteado el final de la primera parte, en la que transcurre la historia de Jean Pelletier y Manuel Espinosa durante su estancia en Santa Teresa y el mensaje electrónico que les deja Liz Norton, en el que se despide de ellos y explica los motivos por los que abandona la búsqueda de Archiboldi. Todo este episodio está dispuesto mediante párrafos intercalados, en los que se cuentan sendas historias⁹. Como otro ejemplo, los espejos del cuarto de Liz Norton son un puente narrativo que comunica un episodio de una de las historias que jamás termina: cuando ella los contempla, se atemoriza y tiene una pesadilla atroz; de la misma manera, cuando la diputada – que aparece en la cuarta parte y busca con desesperación a Kelly, su amiga de la infancia, que cree muerta y

⁸ Esta imagen es la fotografía del accionar al que sugiere la propuesta de lectura que se propone en este trabajo.

⁹ Cfr. R. Bolaño, *op. cit.*, pp. 187-207.

vinculada con los crímenes – llega a Santa Teresa y se hospeda en el mismo cuarto de hotel que la académica inglesa, se percata de la sensación incómoda que producen:

Me fijé en que había dos espejos. Uno en un extremo y el otro junto a la puerta y que no se reflejaban. *Pero si una adoptaba una determinada postura, entonces sí que un espejo aparecía en el azogue del otro. La que no aparecía era yo.* Qué curioso, me dije, y durante un rato, mientras me ganaba el sueño, estuve haciendo comprobaciones y ensayando posturas. Así me dieron las cinco de la mañana. A más estudiaba los espejos, más inquieta me sentía.¹⁰

Además de la anécdota que se relata, hay una doble interpretación para este pasaje: quien busca reflejarse no lo logra, sin embargo el espejo muestra algo más. Se trata de una anamorfosis,¹¹ recurso propio de la pintura en el que, por medio de imágenes distorsionadas, se esconde un mensaje imperceptible para la vista frontal. Aquí, tal enigma señala la imposibilidad de ver el verdadero reflejo de los personajes que intentan comprender la lógica del espejo. No pueden ver que es un indicio de las atrocidades y la desesperación del lugar en el que están atrapadas, ni tampoco pueden entender que la proyección de los espejos – uno en el azogue del otro¹² – es la clave de la lógica del mundo en el que están inmersas y, al tiempo, una clave de lectura: estos espejos representan una

¹⁰ *Ibidem*, p. 776.

¹¹ “[...] el autor acude a un recurso de la perspectiva pictórica manierista: la metáfora visual oculta constituida por la anamorfosis (del griego “transformación”) en la que la imagen distorsiva representada para la mirada inédita, no frontal, es la de los narcotraficantes, justamente aquella que jamás se ve de plano en el texto, pero se configura al sesgo, siniestra en el espejo perpendicular de la anamorfosis.” Este es un recurso que tomo de la investigación de Cecilia López Badano, “La representación estético-literaria del narcotráfico contemporáneo como mal urbano absoluto: De la Medellín de Vallejo a la Santa Teresa (Ciudad Juárez) de Bolaño”, Ponencia leída en el XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte *Estética del mal: conceptos y representaciones*, del 29 de noviembre al 3 de diciembre, 2009, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. El día miércoles 2 de diciembre de 2009.

¹² En éste y muchos otros ejemplos, como los caminos de los personajes que se bifurcan, el grado de lo siniestro en la configuración de la novela y los juegos dobles es que el estilo de Roberto Bolaño recuerda mucho a las estrategias de Jorge Luis Borges de quien, sin duda, el autor de *2666* fue un gran admirador.

forma de alterar la relación narrador, personajes, espacio y tiempo. Un microcosmos del mundo de la novela.

La otra interpretación da cuenta del testimonio como forma discursiva. Éste, adopta distintas plataformas, pues la narración no se explicita mediante una voz omnisciente, ni los personajes de los que se habla toman la palabra de forma cabal. Esto quiere decir que, a pesar de que en la narración se contemple una historia autobiográfica, es difícil creer en el discurso narrado porque el que relata la historia no la cuenta directamente, como es el caso de *Los detectives salvajes*, en las que las alusiones a Arturo Belano y Ulises Lima se hacen mediante entrevistas y reflexiones de otros personajes que, en el tiempo narrado, tuvieron un acercamiento – profundo o superficial, según sus circunstancias – con ellos. Bajo esta misma lógica opera *2666*, pues adopta distintas perspectivas narrativas con la finalidad de provocar la sensación de que no se sabe cuál es el punto de vista respecto de lo que se está contando. Por citar un ejemplo, la manera en la que se relatan los crímenes de la cuarta parte es similar a la de un texto forense o un reportaje documental:

La siguiente muerte fue encontrada cerca de la carretera a Hermosillo, a diez kilómetros de Santa Teresa, dos días después de haberse localizado el cadáver de Lucy Anne Sander [...] llevaba un vestido de tela ligera, de color morado, de los que se abrochan por delante. No llevaba medias ni zapatos. En el posterior examen forense se dictaminó que, pese a las abundantes cuchilladas recibidas en el pecho y en los brazos, la causa de la muerte fue estrangulamiento, con rotura en el hueso hioides.¹³

La alteración en la jerarquía y funciones convencionales del narrador y los personajes o el uso de múltiples perspectivas narrativas configuran una atmósfera de incertidumbre que imposibilita que el lector confíe en la información narrada. Esto, lejos de ser un recurso que

¹³ R. Bolaño, *op. cit.*, pp. 514-515.

implique una lectura deficiente, es la mejor manera para invitar a que el lector llene los espacios que el narrador no cuenta y que configure sus propias explicaciones sobre los eventos cuyo final es abierto, cree sus puentes para relacionar los aspectos de la historia que no están explícitamente concatenados, pueda participar activamente en la configuración de la novela total y tome una postura con pleno uso de su responsabilidad. Por ejemplo está el párrafo con el que inicia la “Parte de Fate”, que habla de una historia donde no queda claro quién narra. Aquí, las distintas perspectivas con las que se articula la historia y la ausencia de marcas tipográficas, como el guión, que sirven para denotar si habla el narrador o el personaje, hacen tremendamente confuso descubrir a quién está destinada la narración: .

¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación? Y luego otras preguntas.. ¿realmente quería salir? ¿Realmente quería dejarlo todo atrás? Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre. Y también: el dolor no importa, a menos que aumente y se haga insoportable. Y también: joder, duele, joder, duele. No importa, no importa. Rodeado de fantasmas.¹⁴

El tema del mal, como el más recurrente en la novela, funciona como un motivador para la reflexión sobre su antítesis: el bien. Asimismo, el mal, pensado como el error, sufre una resignificación en la obra. En la atmósfera de *2666* este concepto, lo terrible y la ley del azar forman la descripción de una situación cotidiana de la historia. Umberto Eco, desde la perspectiva de la estética, plantea su ambivalencia remitiendo el complejo campo semántico que constituye lo feo y sus distintas relaciones con lo bello:

¹⁴ *Ibidem*, p. 295. En esta cita no es posible dejar de mencionar la influencia del escritor estadounidense William Faulkner. En el siguiente capítulo se expondrá de manera más precisa cuáles son las herencias de dicho escritor en *2666*.

Rosenkranz analiza minuciosamente la fealdad natural, la fealdad espiritual, la fealdad en el arte (y las distintas formas de imperfección artística), la ausencia de forma, la asimetría la falta de armonía, la desfiguración y la deformación (lo mezquino, lo débil, lo vil, lo banal, lo causal y lo arbitrario, lo tosco), y las distintas formas de lo repugnante (lo grosero, lo muerto y lo vacío, lo horrendo, lo insulso, lo nauseabundo, lo criminal, lo espectral, lo demoníaco, lo hechicero y lo satánico). Demasiadas cosas para seguir diciendo que lo feo es simplemente lo opuesto de lo bello entendido como armonía, proporción o integridad.¹⁵

Atendiendo a las perspectivas tan variadas a tomarse en cuenta, es difícil establecer cuáles son las implicaciones que tiene cada noción que se menciona respecto de sus antítesis. Para fines prácticos de este estudio interesa en particular la analogía entre lo feo y el mal moral, que según Karl Rosenkranz – quien elaboró la primera y, a juicio de Eco, la más completa *Estética de lo feo* – funciona a partir de contrastes: “Del mismo modo que el mal y el pecado se oponen al bien, y son su infierno, así también lo feo es ‘el infierno de lo bello’”.¹⁶ Asimismo, el “mal” en *2666* funciona como una alegoría de errores impunes que suceden en la realidad cotidiana e inmediata – como el olvido y la indiferencia ante lo horroroso – lo cual suscita un infierno para la belleza posible del mundo donde esto sucede. En este mismo orden de ideas interesa mucho la representación de la maldad en la literatura latinoamericana que propone Beatriz Sarlo, en cuanto a la imagen de una utopía posible que devino en infierno debido a su terrible origen: “América se origina en la violación de la india por el español [...] y esta primera violencia se ve duplicada, siglos después, por la liquidación del indio. Estos comienzos marcados por el Mal, definen los males particulares del presente: el caudillismo político, la institucionalidad débil, la cultura aparente y

¹⁵ U. Eco, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶ *Ibidem*

pretenciosa.”¹⁷ Estos elementos son el infierno de la belleza latinoamericana y no son ajenos a la literatura de Bolaño. Son un legado de violencia que está representado con los extraños ejecutores de lo maligno en *2666*, cuyos rostros no se conocen, sus alcances son aterradores y el final de sus consecuencias no se alcanza a dilucidar.

En razón de este panorama, la propuesta narrativa de Bolaño se corresponde con la estética de lo real ominoso de manera muy evidente, pero muestra un matiz, una nueva vuelta de tuerca con finalidades distintas a las del horizonte de sentido que pensó Liliana Weinberg para situar dentro de un contexto específico y funcional a la literatura de Ezequiel Martínez Estrada. En lo real ominoso del brillante escritor y pensador argentino, se reflexiona y representa lo terrible y el sinsentido a partir de una nostalgia por el orden perdido y la moral; en la realidad espeluznante de *2666* se elabora una crítica moral desde la enunciación de las consecuencias de lo maligno sin hacer una nostálgica mención del bien en el pasado.

Las diferencias son comprensibles, ya que *2666* es una novela que pertenece al contexto contemporáneo y, por lo mismo, está inserta en un tiempo distinto con diferentes valores al que correspondió la obra de Martínez Estrada. El entorno de la novela de Bolaño está definido por una postura ecléctica frente a muchas cosas que antaño resultarían reprobables, por lo tanto, los bordes que limitan lo feo de lo bello son difíciles de delimitar: “Se nos repite por doquier que hoy se convive con modelos opuestos porque la oposición feo/bello *ya no tiene valor estético*: feo y bello serían dos opciones posibles que hay que

¹⁷ Beatriz Sarlo, “Pedro Henríquez Ureña: lectura de una problemática” *apud* L. Weinberg, *op. cit.*, pp. 411.

vivir de forma neutra”,¹⁸ y en el que la mayor parte de las personas reconocen que “Ni los jóvenes ni los ancianos parecen vivir estas contradicciones de forma dramática”.¹⁹

Es por eso que resulta evidente que “La parte de los crímenes”, donde “La justicia no llega nunca y se produce así una postergación infinita del mal y del error”,²⁰ merezca lo reprochable de su situación desde la enunciación de sus penas y no a partir de la idea profética o mesiánica que sí contienen los escritos de Martínez Estrada. En otras palabras, el discurso de 2666 jamás se entiende como una oposición clara, tan unívoca y tajante que llega a ser panfletaria, como en el caso de Ezequiel Martínez Estrada.²¹ El narrador de 2666 que refiere los eventos infames de la novela no busca establecer una postura frente a su lector para indicarle que es la correcta, pero lo arrincona, lo inquieta, lo desestabiliza y lo conduce a generar una postura propia a partir de la exasperación y las implicaciones de este tipo de compromiso, son las que posibilitan en enlace con las características del rizoma.

La fealdad verosímil que se plasma en la novela, a la que todos temen, es muy similar a eventos con los que el lector se puede identificar día con día y frente a los que necesariamente debe tomar una postura porque:

En la vida diaria estamos rodeados por espectáculos horribles. Vemos imágenes de poblaciones donde los niños mueren de hambre reducidos a esqueletos con la barriga hinchada, de países donde las mujeres son violadas por los invasores, de otros donde se tortura a los seres humanos, y vuelven continuamente a la memoria las imágenes no muy remotas de otros esqueletos vivos entrando en una cámara de gas. Vemos miembros destrozados por la explosión de un rascacielos o de

¹⁸U. Eco, *op. cit.*, p. 426.

¹⁹ *Ibidem*, p. 430.

²⁰ *Ibidem*, p. 413.

²¹“El panfleto “ocupa una posición paradójica en el campo ideológico”, en cuanto apunta a una esfera de los valores auténticos: el enunciador se presenta como provisto de una misión, un automando dictado por una convicción interior, y su discurso se da por oposición a los principios esgrimidos por el adversario.”, L. Weinberg, *op. cit.*, p. 422.

un avión en vuelo, y vivimos con el terror de que pueda ocurrirnos lo mismo a nosotros.²²

Tal configuración de la realidad, tanto narrada como conocida, conforma un campo fértil para suscitar todo tipo de reacciones en el lector.

Por este mismo motivo, la representación mimética de lo terrible y lo ominoso en *2666* es un recurso que se puede interpretar como una estrategia del autor para violentar al lector, para llevarlo a que abandone la comodidad que le garantiza los privilegios de su puesto, como el que lee la historia, para convertirse en un ser que se inmiscuye sin la necesidad de que el narrador o los personajes se lo pidan de manera explícita. La realidad ominosa de *2666* da cuenta de cosas que merecen ser recordadas como aquella parte de malignidad que el mundo tiene y que no debe ser ignorada. En este sentido, aunque es comprensible que el acto mismo de la explicitación de la maldad y el fatalismo resulte, en una primera aproximación, violenta para el lector y, a su vez, suscite una experimentación del placer estético frustrado, es una de las propuestas que, dentro de su estética, tiene el discurso de la novela y las consecuencias a la intensidad que busca llevar.

En este sentido es posible pensar una manera distinta de comprender la novela, en la que la incomodidad que representa el desorden y el caos de la narrativa conforma una interpretación de la realidad cotidiana que no encuentra distinción con la ficción relatada en la obra, y cuya finalidad es suscitar una búsqueda continua. No importa si se llega a la resolución del misterio, como se ha comentado, porque el juego es leer desesperada y profundamente, las posibles claves de lectura.

²² U. Eco, *op. cit.*, pp. 431-436.

A partir de las ideas de esta búsqueda infinita y de las rupturas entre realidad y ficción es preciso regresar al aspecto de la apertura de la obra. Tanto la falta de orden, como la digresión constante de las temáticas y la forma en que la novela está narrada son un motivo para caer en el descontrol y pensar que, para esta obra, la amplitud es llevada a la exasperación: no se puede saber de manera contundente quién o qué siembra el terror en Santa Teresa, ni tampoco las implicaciones que tiene Archiboldi en estas atrocidades. Sólo es posible articular algunas hipótesis mediante aproximaciones y eso, para el caso de 2666, satura el acercamiento que propone la teoría de la obra abierta.

Para describir las herramientas que exasperan la apertura de la obra, Cecilia López Badano ha encontrado brillantes manifestaciones y pistas de las que se vale Bolaño para suscitar este esfuerzo de interpretación en el lector, como las anamorfosis.²³ Estas imágenes distorsionadas, cuya función ha sido manifestar un mensaje en clave dentro de una pintura, son representadas narrativamente por la huella de los secretos que deambulan en la narración. La necesidad por resolverlos motiva a hurgar, arrastrarse y seguir los caminos que la obra plantea y, asimismo, implica la acción de borrarse, experimentar y hacer rizoma.

Es por eso que, en este trabajo, propongo que el acercamiento a la lectura de esta novela es similar al concepto de “rizoma” que proponen Gilles Deleuze y Félix Guattari, motivando una manera novedosa para acercarse a la novela y su capacidad de trasgresión, como una lectura cuyo horizonte de expectativas contemple una experiencia tan intensa que rompa los bordes del libro, lo narrado y la lectura.

²³ Cuyo significado se comentó páginas atrás.

3.2. Lo rizomórfico en 2666

Al pensar en 2666 como una novela en la que proliferan eventos malos, que se rigen por la casualidad y el narrador no se distingue de forma cabal de los personajes, es probable que se llegue a la conclusión de que se trata de un completo y rotundo caos. Llevar hasta estas consecuencias la configuración estética de la obra implica considerarla como un texto incomprensible, del que no es necesario construir algún tipo de acercamiento, o bien, estudio crítico como éste. Pero la desorganización de 2666 no es arbitraria ni gratuita, más bien, obedece a una lógica distinta a la de la novela canónica policiaca y consiste en pensar que para este texto necesitamos algo más que lo que indica la teoría de la obra abierta y plantea otra forma de operar de la narración. Tal alternativa encuentra parangón en lo que el filósofo Guilles Deleuze y el psicólogo Félix Guattari proponen con la idea ‘rizoma’.

Una de las correspondencias está en la configuración del libro donde se explica la propuesta de ambos pensadores. Cuando se publicó *Capitalismo y esquizofrenia*, obra compuesta por dos volúmenes titulados *El antiedipo* y *Mil mesetas*, sorprendió mucho la breve introducción, en cuyo título decía enigmáticamente la palabra “Rizoma” y le seguía la imagen de un pentagrama con una melodía enloquecida. *Rizoma* – que posteriormente se publicó de manera aparte, como libro²⁴– era una complicada discusión entre Deleuze y Guattari, en la que se exponían toda serie aspectos que afectan a la vida moderna y sus posibles soluciones. En este sentido, no es que se tratara de una lista de remedios o

²⁴ Cfr. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Rizoma*, Pre-textos, València, 1976.

indicaciones precisas. Ambos teóricos intercalaron de forma “des-organizada”²⁵ sus distintos puntos de vista y sus apreciaciones de cómo entender la vida. Luego, en las páginas finales de este texto, Deleuze y Guattari denominan a este modo de construir pensamientos como “hacer rizoma” e indican que el libro precedente a la introducción está planteado de manera similar. A primera vista, esta postura resulta muy difícil de comprender, porque es antitética a la forma en que se organizan la mayoría de los razonamientos en filosofía, esto es, de manera causal y consecuente, identificando premisas universales, para luego desglosar sus componentes. Resulta irresistible la necesidad de aclarar lo que se dice en *Rizoma*, separando sus premisas y tratando de asignarle un orden lógico. Así como también, en el caso de *2666*, se repele la falta de estructura, coherencia y causalidad en el discurso. Sin embargo, esta perspectiva, aunque obedece al sentido común, desvía el mensaje que ambas propuestas tratan de decir. Deleuze y Guattari sostienen que hacer rizoma es una forma de construir pensamientos y, también, una lógica distinta de comprender la vida. Así como *2666* es una novela que exige al lector grados de compromiso distintos a los de una novela en la que todo funciona de manera convencional.

Pero, antes de continuar con la serie de similitudes que existen entre *2666* y lo rizomórfico, es preciso indagar en la definición de “rizoma”. En principio, la palabra rizoma es la primera pista para comprender su definición.²⁶ Al imaginar un rizoma, hay que pensar en las raíces que la biología ha denominado de la misma forma, aquellas cuyo crecimiento es desmedido, proliferante y ajerárquico, como los tubérculos, las esporas y los

²⁵ Esto quiere decir, en términos de ambos intelectuales, un cuerpo que separa de los órganos que lo componen y que así ser abierto, proliferante y mutable.

²⁶ La filosofía de Gilles Deleuze es interdisciplinaria. Para el filósofo, no había mejor idea que realizar conexiones con todas las disciplinas. Es por eso que las comparaciones que van desde la Biología hasta la Literatura, son lícitas. Finalmente, ambas ciencias buscan descubrir los secretos, pasiones, motivaciones e incógnitas de la vida.

helechos. Este último caso es un buen ejemplo para explicar el modo en que operan: de esta planta, cuya forma parece una explosión de hojas, pueden emerger otras similares en cualquier parte la misma. No existe un principio para regular el nacimiento de los helechos y ninguno de ellos es primordial para la supervivencia de los otros. Los rizomas silvestres crecen en una meseta de forma infinita y aparentemente desorganizada – aspecto al que ambos filósofos atribuyen mayor atención y, por eso los denominan “cuerpos sin órganos”. El viento esparce a las esporas que, posteriormente, se convertirán en helechos, y esto hace que su ruta o territorio sea imprevisible, como si recorrieran el curso de una línea de fuga. Otro ejemplo es el crecimiento bajo tierra de un tubérculo que se extiende sin fin hasta que se corta. Del mismo modo, hay animales que se comportan a modo de rizoma, como las ratas dentro de las madrigueras, que huyen, se encuentran, escapan, se empalman, y recorren distintos caminos. Tal modo de existencia inspiró a Deleuze y Guattari a construir una noción inspirada en la vida para aprehender la realidad, la visión del mundo, la sociedad y el arte.²⁷ De esta manera, describen que “Un rizoma no cesaría de conectar los eslabones semióticos, las organizaciones de poder, las circunstancias que remiten a las artes, a las ciencias y a las luchas sociales.”²⁸

El rizoma deleuziano se compone de mesetas, territorios y líneas de fuga²⁹, y propone visiones de mundo eclécticas, intersectadas e interpuestas, sugiriendo la abolición de las jerarquías y los sistemas de poder. En este mismo sentido, repele los análisis

²⁷ M. Larrauri, indica: “Menos mal que existe el arte – nos repite Deleuze –, de lo contrario estaríamos condenados a la vulgaridad del sentido común al que nos obliga nuestro lenguaje. El arte expresa relaciones y para ello crea lenguaje más allá del ya existente como instrumento de comunicación entre nosotros.”, *El deseo en Deleuze*, València, Tándem, 2000, p. 23.

²⁸ G. Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, p. 17.

²⁹ Aquellas que permiten que la idea de identidad se rompa en función de un cambio sustancial. Una territorialización del individuo mismo y un dispositivo para convertirlo en nómada.

estructurales, maniqueos, diatópicos, arborescentes y de raicilla, en los que se plantean premisas que dependen de una noción primordial para desarrollarse. En pocas palabras, ambos teóricos critican todo aquello que articula a la lógica habitual del orden y la estructura, como la construcción dicotómica del lenguaje – en la que el sujeto es un soporte del predicado – y los juicios emitidos por una idea abstracta de moralidad. Lo que a ambos pensadores les preocupa es que articular la lógica del ser de esta manera, lejos de funcionar como una forma de relacionarse con el mundo es un impedimento. En su lugar, proponen una lógica de las relaciones³⁰ en la que todo “lo que pasa”, “atraviesa” y “cambia” es fundamental para entender cómo funciona la vida. De esta forma, para construir una lógica de las relaciones es preciso crear “la lógica del devenir”³¹ lo que quiere decir que un individuo es capaz de potenciar su ser mediante las acciones que puede realizar. Mientras más acciones sean, el rizoma se enriquece y se hace más vital: “[...] el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...”.³² Deleuze y Guattari sugieren que el modo en que un individuo deviene es a partir de tres funciones: borrarse, experimentar y hacer rizoma. “Borrarse” implica abandonar las categorías asignadas por un exterior, como el ser “hombre”, “blanco”, “mujer”, “novela” y “cuento”; “experimentar” remite a la disposición de vivir sin prejuicios asignados y con accesibilidad ilimitada a las facultades del individuo en potencia; hacer rizoma es la conjunción de todos los procesos para convertir un órgano con orden a uno “desorganizado” que produce pasiones simultáneas, mismas que pueden conectarse, desconectarse o romperse de manera impredecible. En este sentido, ser y hacer rizoma implica ser o hacer cosas tan mutables como el deseo.

³⁰ Inspirada en la obra de Gregoy Bateson y en su “Silogismo de la hierba”. Crf. Maité Larrauri, *op. cit.*, p. 23.

³¹ Cfr. *Ibidem*, p. 26.

³² Deleuze y Guatari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre.textos, València, 1980, p. 29.

En *Rizoma*, ambos teóricos explican que la trayectoria de esta lógica se traza mediante múltiples cartografías que se convierten en mapas – lo que explica la ilustración de la melodía que se refirió líneas atrás. Este proceso jamás aspira a calcar la realidad, sino que procura ofrecer un diagrama de la trayectoria que hace un individuo, al que las experiencias en su vida lo han motivado a mover su territorio. Los mapas están conformados por mesetas sin jerarquía en su acomodo, y cuando una de ellas supera sus límites, extiende su territorio o se desterritorializa mediante líneas de fuga, entra en relación con otra, y juntas hacen proliferar el rizoma.

Los rizomas, entonces, son conceptos filosóficos creados para pensar la vida desde el individuo mismo, en relación con otros a partir de sus acciones y efectos. A partir de este repaso de la propuesta de Deleuze y Guattari es que se puede pensar otra similitud con la novela de Bolaño. Para Deleuze y Guattari, las novelas y los cuentos son medios capaces de liberar a la vida de las ataduras del prejuicio y los sistemas jerárquicos, porque funcionan mediante modelos rizomórficos, cuyo devenir se desarrolla a partir de la lectura: “Liberar la vida no es algo abstracto. Deleuze piensa que la literatura libera la vida gracias a la creación de personajes [...] son fantásticas potencias de vida, gigantes de la vida: su misma existencia es ya resistencia frente a la imbecilidad y la vulgaridad.”³³

Para ambos teóricos, el mundo narrado es una máquina viva y funcional que tiende a romper su identidad en distintos puntos, así como la de quien entra en contacto con ella. De esta manera se preguntan: “¿*Qué ocurre*, por el contrario, cuando un libro está *compuesto de mesetas* que comunican unas con otras a través de microfisuras, *como ocurre*

³³ *Ibidem*, p. 39.

en el cerebro?”,³⁴ a lo que responden: “Nosotros llamamos ‘meseta’ a *toda multiplicidad conectable con otras* por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma.”³⁵ Entonces, según ambos intelectuales, lo que ocurre es que se expande la posibilidad de conexión, comunicación e interpretación de este mismo libro. El libro que se configura de mesetas, también es una de ellas al momento de la lectura y, así, se crea y forma una relación implícita entre libro y lector que es rizomática.

Así mismo, también quiere decir que cuando un libro se articula en mesetas funciona como un rizoma, cuyo universo narrado se compone de eventos proliferantes, impredecibles y complicados. El libro rizoma tiene un comportamiento lleno de microfisuras por las que desarrollan muchos significados, así como en el complejo funcionamiento del cerebro. No es sencillo enfrentarse a una historia rizomática, como la que se narra en *2666*, pues se asemeja a una cartografía en la que proliferan relatos abiertos. En otras palabras, en la novela cada historia puede, o no, conectarse con otra, haciendo que su desenlace sea similar a la trayectoria que esboza una línea de fuga. Estas conexiones tendrán un mismo nivel de importancia, aboliendo la jerarquía que implica una estructura canónica narrativa y construyendo un tejido de historias que se unen compulsiva e inagotablemente.³⁶

³⁴ *Ibidem*, p. 26

³⁵ *Ibidem*

³⁶ De un modo similar, Maité Larrauri explica la importancia de esta configuración diciendo que Deleuze “Propone romper la lógica del ser (del ‘est’, el ‘es en español’) y pensar a la lógica rizomática de la conjunción (del ‘et’, y el ‘y’ en español). No buscar quienes somos, sino todo aquello que podemos sumar gracias al “y”, construir el movimiento vertical del “es” por el movimiento horizontal del ‘y’...’y’...’y’...”, *op. cit.*, p. 86.

El narrador y los personajes carecen de una identidad y funciones precisas, de modo que se mueven como vectores que se territorializan³⁷, desterritorializan o reterritorializan entre sí. Esta acción traza el devenir de la trama pues el tiempo narrado es un mismo instante en el que todos buscan algo y lo relatan desde distintos puntos de vista. Pero las conexiones son inconscientes y se establecen de manera imperceptible para ellos, a pesar de que el punto en el que todos convergen es el mismo espacio: Santa Teresa.

El libro es un mapa que registra las rutas de la diégesis y la figura del lector funciona, para estas narraciones, como otro cuerpo sin órganos capaz de establecer puentes, conexiones y procesos de territorialización similares a los descritos.

Desde esta perspectiva, es posible pensar que para Deleuze y Guattari el encuentro entre el libro y el lector, como dos rizomas, consiente una experimentación de la literatura muy intensa. Es una colisión en la que desaparecen los contornos de ambos para permitir conexiones y agenciamientos que transformen sus respectivas identidades y traspasen la frontera entre ficción y realidad. El libro y el lector, recurriendo a una de las construcciones más hermosas a las que Gilles Deleuze apela para expresar los devenires rizomáticos, se asemejan a la avispa y la orquídea en el acto de polinización:

La orquídea se ha dejado contagiar por la avispa, adoptando sus colores y sus formas, ha devenido avispa, no porque la orquídea quiera ser como la avispa, sino porque ha incorporado el movimiento de la avispa al suyo propio, de manera que ese devenir constituya el modo de atraer a la avispa, de formar una composición orquídea-avispa. A su vez la avispa se

³⁷ Maité Larrauri sugiere que “Influenciado por conceptos que vienen del mundo animal y vegetal, Deleuze emplea la palabra “territorio” para referirse a la potencia particular de cada individuo [...] es el espacio que ocupa un cuerpo vivo mediante los afectos de los que es capaz”, *ibídem*, pp. 34-35. El territorio, entonces, es un vector en continuo movimiento. Los procesos de desterritorialización y reterritorialización remiten a las posibilidades de apertura que tiene o se permite tener el territorio. Extendiendo el significado, una desterritorialización es la desertización del territorio, ávido de reterritorialización, que es la posibilidad de expandir, poblar o influir en el mismo. Estos mecanismos responden al devenir propio de cada individuo.

siente capturada por la orquídea, deviene orquídea, no porque la imita, sino porque se deja atrapar en su movimiento.³⁸

En *2666* no deja de sorprender una relación entre novela y lector equivalente a esta descripción. La lectura de esta obra es explosiva y frenética. Rompe los bordes entre la realidad y la ficción haciendo posible crear un devenir libro-lector, en el que el libro imita las formas de lo real y el lector experimenta la novela como un mapa de intensidades. A su vez, el lector es vulnerado a causa de la irónica voz narrativa que destruye su identidad y en lugar de revelar el misterio, lo oculta.

La analogía de la avispa y la orquídea como el lector y el libro es la clave para comprender la lógica de la obra: lo que importa de la lectura de *2666* es borrar la idea del lector-testigo de la historia; experimentar rompiendo los bordes entre realidad y ficción; y hacer rizoma con la novela independientemente de las consecuencias que la intensidad de esta unión implique. Pensándolo así, el modo en que se articulan los secretos de la obra hace de ellos señales no explícitas que invitan al lector a elegir los caminos que va a seguir, en función de lo que desea encontrar. Es justo de esta manera que se involucran los críticos con la obra de Archimboldi, pues la lectura de las novelas de este escritor alemán los motiva a buscarlo hasta los confines del mundo sin tener una razón precisa y fundamentada. Al respecto, el posible lector de *2666* busca desesperadamente saber qué es lo que dicen las brillantes novelas de Benno von Archimboldi para comprender el fervor de los críticos, pero inmediatamente comprende que esto es una “falsa pista”, pues lo verdaderamente importante se encuentra en la experimentación de la búsqueda en sí.

³⁸ *Ibidem*, p. 52. Esta es la explicación que da Larrauri al ejemplo que Deleuze y Guattari citan en *Rizoma*.

Pero, ¿Cómo pensar una relación similar al devenir avispa-orquídea? ¿Cómo imaginar que 2666 propone una correspondencia tan gozosa con el lector si se piensa que lo real ominoso en la novela es una forma de la que echa mano el autor para violentarlo, poniéndolo en estado de alerta y aproximándolo a lo siniestro? Una posible respuesta es que justo el misterio que no se resuelve, la proliferación de las situaciones, los lugares comunes a toda una generación de lectores latinoamericanos, la idea verosímil de maldad y el que ni el narrador, ni los personajes, ni las historias enseñen su secreto de manera explícita es lo que hace atractiva la propuesta de la novela y posibilita a que el lector se inmiscuya en el juego que propone el rizoma, participe de sus exigencias y experimente intensamente su lectura.

En realidad, la lectura de 2666 implica las experiencias que el lector se permita vivir, pero yo hablaré de las dos que me parecen las más interesantes, relacionando lo real ominoso y la lógica del modelo rizoma: la que deja una sensación siniestra – entendido lo siniestro como “*algo que no es como debiera ser*”³⁹ – y la que a partir del carácter inmenso y desmesurado de la novela recuerda su propuesta de obra inacabada, abierta e infinita de lo sublime, que implica, en el caso de 2666, un “terror deleitable”.⁴⁰

El devenir siniestro-sublime es la consecuencia de aquellos secretos que se insinúan o se anuncian misteriosamente y justo ahí es donde la novela pone de manifiesto las estrategias de las que se vale para hacer rizoma.

³⁹ U. Eco, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁰ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 3394. Esta y la anterior definición serán desarrolladas en el siguiente capítulo.

Con el propósito de ejemplificar dichas maniobras, en adelante comentaré los recursos narrativos que considero más importantes y representativos de la estética de lo real ominoso y la lógica del modelo rizoma con que opera la novela.

Capítulo IV.

Propuesta de lectura a partir de las principales estrategias de configuración de 2666 a modo de rizoma

Todo el mundo sabe que estas cosas son feas, no solo en el sentido moral sino también en sentido físico, y lo sabe porque le provocan desagrado, miedo, repulsa, independientemente de que puedan inspirar piedad, desprecio, instinto de rebelión, solidaridad, incluso si se aceptan con el fatalismo de quien cree que la vida no es más que el relato de un idiota, lleno de gritos y furor.

UMBERTO ECO

Una novela muy cercana a 2666, en tanto que forma, contenido y estilo, es *El ruido y la furia* de William Faulkner. En la obra del autor norteamericano se relata la historia de los Compson, una familia sureña venida a menos tras la decadencia en tiempos de la post-guerra civil. *El ruido y la furia* está dividida en cuatro partes, lo que es un aspecto que recuerda a la disposición narrativa de 2666. Cada una de ellas está narrada por algunos de los sobrevivientes del legado Compson desde una perspectiva propia. Uno de estos narradores es Benjamin Compson, el miembro más joven de la familia, un adulto retardado que describe su mundo a partir de lo que puede comprender. Sus palabras son enunciadas, como el título de la novela lo indica, con “ruido y furia”. La narración de Benji Compson oscila entre la complejidad y la abstracción simple de los objetos. Las tres partes restantes son relatadas por Quentin y Jason – hermanos de Benjamin – y Disley, ama de llaves de la casa Compson. Las cuatro partes de esta novela están articuladas como una minuciosa construcción del pensamiento de cada uno de sus relatores, desde la intimidad que sólo la mente puede brindar. Este estilo narrativo, denominado como “el libre fluir de conciencia”,

ha sido muy poderoso y ha influido la forma y estilo de muchas novelas contemporáneas, como es el caso de la que se estudia en este trabajo.

No obstante, a pesar de que hay similitudes muy evidentes para pensar que *2666* es deudora de *El ruido y la furia*, las estrategias de configuración de la primera dan una vuelta de tuerca al sentido que inspira el furioso fluir de conciencia de Benji Compson. La novela de Roberto Bolaño no narra desde el punto de vista de los personajes principales de su historia, sino que está relatada por un narrador cuyo orden discursivo es complicado, atemorizante y desestabilizador. El relato ominoso, desgraciado, compulsivo e inquietante de una voz misteriosa que funge como el testigo ausente de lo terrible. Que elige lo que desea decir pero al final, su discurso no significa nada como en la cita de *Macbeth* de donde tomó su nombre la novela de Faulkner y que es el epígrafe de este estudio. Un relato dispuesto en clave cuya resolución se encuentra en el propio devenir de su narración, de manera muy similar a como *Rizoma* explica las claves de su propuesta desde la aparentemente descuidada disposición de su configuración.

En toda la novela de Bolaño hay descripciones, eventos, puntos de vista y comentarios que envían de manera autorreferencial a laberintos y rizos. La clave más explícita es la reflexión final de la charla entre Juan de Dios Martínez, policía de Santa Teresa, encargado de investigar el caso de “El penitente endemoniado”, y Elvira Campos, directora del manicomio de la ciudad en “La parte de los crímenes”:

Pero las peores fobias, a mi entender, son las pantofobias, que es tenerle miedo a todo, y la fobofobia, que es el miedo a los propios miedos. ¿Si usted tuviera que sufrir una de las dos, cuál elegiría? La fobofobia, dijo Juan de Dios Martínez. Tiene sus inconvenientes, piénselo bien, dijo la directora. Entre tenerle miedo a todo y tenerle miedo a mi propio miedo,

elijo este último, no se le olvide que soy policía y que si le tuviera miedo a todo no podría trabajar. Pero si les tiene miedo a sus miedos su vida se puede convertir en una observación constante del miedo, y si estos se activan, lo que se produce es *un sistema que se alimenta a sí mismo, un rizo del que le resultaría difícil escapar* (479).¹

Las fobias, como patologías del miedo, son metáforas que anuncian la realidad ominosa y la atmósfera de maldad que se despliega en toda la novela. Y es que no es sólo la alusión a ellas lo que altera, sino contarlas de manera compulsiva, a la vez errática y enredada. Rizoma, dispersión, proliferación y nomadismo de sentido son así los grandes resortes de esta novela desestabilizadora. Estos son recursos que se repiten constantemente, pues hay recuentos de libros, episodios, mujeres, degradaciones, algas y otras cosas que no llevan a ningún punto concreto, sino que crean una atmósfera de sinsentido. Éste es un mecanismo que provoca un sentimiento de asfixia y de que las cosas que pasan no son consecuentes con un orden y, por lo tanto, son siniestras.

Por otro lado, son numerosos los episodios en que las acciones de los personajes caen en distintas espirales que los llevan a reconstruir su identidad y, en muchos casos, al sin sentido. De este modo, está el caso de Oscar Amalfitano, que se desquicia tras colgar de un cordel un *Tratado de Geometría* escrito por Rafael Dieste (224-225); el de Lola – la pareja de Amalfitano y madre de Rosa – que abandona a su familia por seguirle la pista al poeta de Mondragón, de quien está enamorada (213-236); las peripecias de los cuatro críticos durante su estancia en Santa Teresa; Oscar Fate, quien nunca se sabe si ha despertado de un sueño y si lo que vive es real (295-298); Ingeborg Bauer – la pareja de Archiboldi – cuya intensa sensibilidad la mantiene fuera de toda lógica (1038-1047);

¹ R. Bolaño, 2666, *op. cit.* Las cursivas son mías. Debido a la recurrencia con la que cito pasajes de esta novela, en adelante refiero las páginas en el texto y mediante paréntesis.

Edwin Jonhs es un pintor inglés que se mutila una mano para culminar su obra maestra (76-78, 121-125); el poeta de Mondragón, del que sólo se sabe que radica en un manicomio² (220-235); y el maestro de Eugine Popescu, que es un matemático cuyo delirio es encontrar unos “números misteriosos” que encierran el secreto de la lógica del mundo (858-859).

En este estudio, una primera interpretación del fenómeno es que los personajes se enfrentan a algo inconmensurable o monumental, o algún objeto artístico, o algo inmensamente conmovedor, o la intuición del peligro, que motiva la ruptura del equilibrio. Esta consecuencia es la experiencia de un terror deleitable e inconmensurable que los destruye y cimbra, que les produce un placer doloroso y, por lo tanto, sublime.

En 2666 el desequilibrio es un modo de devenir. Es una clave que indica como la novela repele la lógica causal y crea un mecanismo automático, especie de máquina demoniaca³, cuyo funcionamiento es un secreto que nunca se dice, pero se intuye. Esto, a su vez, también produce un terror sublime.

² Este personaje es un homenaje a Leopoldo María Panero, autor del libro *Poemas del Manicomio de Mondragón*, editado por Ediciones Hiperión en 1999. “Poeta, narrador y ensayista español nacido en Madrid en 1948. Hijo del poeta Leopoldo Panero y hermano de Juan Luis Panero, también poeta, mostró desde muy pequeño su interés por la poesía. A los dieciseis años, fascinado por la izquierda radical, ingresó al entonces prohibido Partido Comunista, cuya militancia le valió su primera estancia en prisión. Inició su carrera como poeta de la mano del maestro Pere Gimferrer, sin embargo, su vida fue trastornada por el alcoholismo, la depresión y dos intentos de suicidio antes de cumplir los veintiún años. Padece una esquizofrenia que lo mantiene internado por voluntad propia en un pabellón psiquiátrico, donde mantiene vivo su interés por la literatura”, Consultado el 9 de abril de 2010 en <http://amediavoz.com/paneroLM.htm>.

³ En este sentido, me refiero a que la sensación terrorífica y siniestra que produce el misterioso secreto de 2666 es similar al temor que inspira el funcionamiento de los autómatas. No obstante, la idea de la “máquina” como forma de hacer novela lo desarrolla Ricardo Piglia en su novela *La ciudad ausente*, ilus. de Luis Scafati y pról. de Pablo de Santis, Barcelona, Libros del zorro rojo, 2008. En el texto del escritor argentino se trata de un artefacto capaz de crear narración y, a su vez, de transformarla. “La máquina está en el fondo de un pabellón blanco, sostenida por un armazón metálico. Un ojo azul late en la penumbra y su luz atraviesa la quietud de la tarde. Afuera, del otro lado de los cristales, se alcanza a ver el suave rumor de los autos que cruzan la avenida Rivadavia hacia el oeste.” (R. Piglia, *op. cit.*, p. 88.)

Para poder explorar las estrategias, claves y la peculiar lógica de 2666 emprenderé la reflexión de la propuesta de lectura que ofrece este trabajo partiendo del tipo de narrador, los personajes y las historias que se cuentan en la obra. Luego expondré los episodios en los que la narración logra un efecto siniestro, para después hablar de los que conciernen a lo sublime ominoso.

4.1. Narrador, personajes e historias nómadas. Los vectores en movimiento.

Ignacio Echevarría escribe en su “Nota a la primera edición”:

Entre las anotaciones de Bolaño, relativas a 2666 se lee, en un apunte aislado “El narrador de 2666 es Arturo Belano”. Y en otro lugar añade, con la indicación “para el final de 2666”: “Y esto es todo amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano”.⁴

Una de las características más impresionantes de este libro es el misterioso narrador que relata la historia. No es aventurado resolver que se trata de Arturo Belano pues él es el *alter ego* de Roberto Bolaño⁵ y, además, es uno de los personajes más recurrentes en sus cuentos y el principal de *Los detectives salvajes*.

⁴ Ignacio Echevarría, *op. cit.*, p. 1125. Este es un recurso que ha sido muy utilizado por la narrativa contemporánea. Tal es el caso de Orhan Pamuk, en cuyos relatos se ve una estrategia semejante: uno de los personajes es el *alter ego* del autor, es el que narra una historia ya concluida. Su identidad se revela al final de la novela. Esta oscilación en la delegación de la voz narrativa indica un modo de ver el mundo contemporáneo: se narra una historia que está más allá del control del narrador. Asimismo, éste juega un papel de “juez y parte”, es consumido por la historia que él a la vez recrea y lo devora. En esta sección del capítulo, interesa ver cómo el narrador de Bolaño no da sentido ni ordena. Parece “enloquecido” y a la vez “es y no es” delegado.

⁵ El recurso del narrador asociado con la figura del autor es un tema muy trabajado por Wayne C. Booth en la categoría que el mismo denomina “autoficción”, que consiste en una construcción discursiva que establece

Pero este comentario no sólo define la identidad de la voz mediadora entre el relato y el lector, también explica las características inestables del peculiar narrador de esta novela. Arturo Belano, como se ha comentado anteriormente, es un héroe errático, nómada, viajero, meditabundo e iconoclasta. Similar a la grandiosa figura del poeta romántico que creó Charles Baudelaire⁶ y que estudió cuidadosamente Walter Benjamin en su prodigioso ensayo “París, capital del siglo XIX” es el emblemático *flâneur*: “En los tiempos del terror, cuando cada quisque tenía algo de conspirador, cualquiera llegaba a estar en situación de jugar al detective. Para lo cual proporciona el vagabundeo la mejor de las expectativas. ‘El observador’, dice Baudelaire, ‘es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito’”.⁷

Este “observador incógnito” y atento, a quien la multitud le permite deambular de forma anónima, ofrece un testimonio panorámico y reflexivo respecto de lo que participa en sus “vagabundeos”. Una radiografía muy pertinente del peculiar héroe de *Los detectives salvajes* y el posible narrador de *2666* es la siguiente descripción del filósofo alemán:

Y si el “flâneur” llega de este modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le pega muy bien. Legítima su paseo ocioso. Su indolencia es solamente aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor. Y así es como el detective ve abrirse a su sensibilidad campos bastante anchurosos. Conforman modos del comportamiento tal y como conviven al “tempo” de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista.⁸

un juego donde se crea una falsa identidad entre narrador y autor. Este tema se encuentra desarrollado en Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago, Universidad de Chicago, 1991.

⁶ Resulta muy aventurado asegurar qué tan significativa pudo ser la influencia de Charles Baudelaire en los temas y estilos literarios de Roberto Bolaño, sin embargo encuentro muy significativo el epígrafe de *2666*, obra de Baudelaire, y que es como una alegoría del mensaje de la novela: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”.

⁷ Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, pról. y trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, p. 56. (Col. *Persiles*, 51).

⁸ *Ibidem*

El *flâneur*, como una primera figura del personaje catalogado como “detective”, capaz de observar, atender y pensar en todo lo que mira a su paso, explica el ideal de Bolaño de construir a sus héroes como “detectives salvajes”, los cuales, antes de pensarse como investigadores policíacos dispuestos a resolver crímenes atroces, son poetas nómadas cuya única fuente de inspiración es la experiencia, su labor es buscar compulsivamente y su única finalidad es dar cuenta apasionada del proceso. Así, se entiende que ellos articulan su propio territorio y son capaces de convertir su paso en una extensión de éste.

Asimismo, la naturaleza del *flâneur*, que ante todo es un poeta, le concede el don extraordinario de acercarse a su entorno con absoluta libertad y con una postura en constante discusión consigo mismo: “El poeta disfruta del privilegio incomparable de poder ser a su guisa él mismo y otro. Como las almas errantes que buscan un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno. Sólo para él está todo despreocupado; y si algunos sitios parece que se le cierran, será porque a sus ojos no merece la pena visitarlos.”⁹

Aunque resulta muy evidente la intención de Bolaño de construir un personaje similar al *flâneur* de Baudelaire en Arturo Belano, queda la incógnita de si en verdad se trata del narrador de *2666*. Una de las soluciones a esta disyuntiva que se presenta al respecto en este estudio es que se mantiene la identidad del narrador como una voz misteriosa cuyas características son las de la figura del poeta francés, atendiendo principalmente a su carácter nómada, incógnito y detectivesco que, en suma, plantea un problema para las funciones propias del narrador, pues desafía el carácter de autoridad y confiabilidad que canónicamente debería tener.

⁹ Karl Marx, *Das Kapital*, Berlín, Korch, 1932, p. 35, *apud*, W. Benjamin, *op. cit.*, p. 71.

Patricia Espinosa también plantea este tema “[...] estamos ante un narrador omnisciente enloquecido, convertido en nada más que un fetiche de sí mismo, que no nos llevará a ningún buen puerto, que no nos revelará ninguna verdad.”¹⁰ No obstante, a diferencia de tal postura, en el presente trabajo se considera que las irrupciones del narrador no responden del todo a la locura, o al menos, no en su sentido patológico. Su comportamiento es similar a las características del poeta nómada que Baudelaire creó, como se mencionó, pero interesa la observación de Espinosa para dar una vuelta de tuerca de mayor fuerza a la descripción de este peculiar narrador. Es un poeta errático que deambula como un vector sin ruta trazada e impredecible. Por lo tanto, también se puede pensar que se trata de un narrador cuya actitud es la del *flâneur* y su ruta no sigue los caminos trazados de la capital resplandeciente parisina, sino el modelo mutable del rizoma, que es justo el aspecto que imprime la sensación alarmante y desestabilizadora que configura la atmósfera de la novela. Este vagabundeo incesante, también descrito por Deleuze como “la estepa de los nómadas”¹¹ representa un cambio de sentido respecto del viajero errante y sin finalidad, pues lo erige como un representante capital para la creación del relato: “Se escribe la historia, pero siempre se ha escrito desde el punto de vista de los sedentarios, en nombre de un aparato unitario de Estado, al menos posible, incluso cuando se hablaba de los nómadas. Lo que no existe es una Nomadología, justo lo contrario de una historia.”¹² El viajero sin rumbo de Deleuze, similar a la figura errática del *flâneur* de Baudelaire, implica un cambio en el tipo de experiencias que vive y el modo de relatarlas,

¹⁰ P. Espinosa, *op. cit.*, p. 72.

¹¹ G. Deleuze, “Rizoma: introducción. Marzo 1977”, *Spanish theory*. Consultado el 14 de diciembre de 2010, en www.fen-om.com/spanishtheory

¹² *Ibidem*

pues es el punto de vista de quien no se consolida desde un puesto en el espacio, sino que implica una multiplicidad de perspectivas y territorios:

Ser nómada es emprender movimientos de desterritorialización y reterritorialización, es salir fuera de los estratos de nuestra identidad como personas, fuera de la lógica binaria por la que somos hombre o mujer, niño o adulto, profesor o alumno, humano o animal. Deshacer o borrar estos estratos de contornos fijos no es matarse, sino permitir conexiones, circuitos, tránsitos y devenires. Es combatir el uno de nuestra identidad y hacernos múltiples.¹³

Este narrador anónimo, detective y vagabundo implica una serie de claves e incógnitas para la inquietante lectura de *2666*, una de las primeras que se van a desarrollar implica una revisión más a la información que revela la anotación de Echevarría: el narrador le habla a un grupo de interlocutores cuya identidad tampoco se conoce. Este indicio remite a las siguientes posibilidades: ¿La novela es una conversación? ¿El narrador le habla al posible número de receptores que tiene, pensándolos como lectores? o bien, ¿le está hablando a alguien que conoce? y, en este sentido ¿está hablando con algún personaje del libro? Son muchas las imprecisiones que deja el narrador de la obra y éstas, a su vez, permiten que ejerza libremente sus funciones en la historia. De este modo, las perspectivas narrativas que se enuncian en esta novela tienen la particularidad de ser impredecibles. Así, el narrador de *2666*, puede variar de ser aparentemente omnisciente, para delegar sus funciones a un personaje y cambiar constantemente de una perspectiva focalizada a distintas perspectivas variables.¹⁴

¹³ M. Larrauri, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴ Este es un recurso que, como se mencionó anteriormente en este trabajo, refiere a la multiplicidad de perspectivas y de puntos de vista. En otras palabras, cuando la narración proviene de muchos narradores

Son frecuentes las imprecisiones en cuanto a la figura del lector implícito a los que se dirige la novela, ya que hay episodios en los que oscila el perfil del destinatario posible de la narración que se dibuja y desdibuja, precisa e imprecisa en varias ocasiones. El propio narrador enuncia las estrategias que conducen a dicha oscilación: por ejemplo, en la primera sección, “La parte de los críticos”, los destinatarios de la información no son claros: “Aparte de Archimboldi una cosa tenían en común Morini, Pelletier y Espinoza. Los tres poseían la voluntad de hierro. En realidad, otra cosa más tenían en común, *pero de esto hablaremos más tarde*” (21)¹⁵. Páginas más adelante, hay otra indicación que refiere a un conjunto delimitado “*Llegados a este punto es necesario aclarar algo para el buen (o mal) entendimiento. Es verdad que hubo una reserva a nombre de Benno von Archimbold*” (80).¹⁶

En otros momentos, el narrador parece estar respondiendo a preguntas implícitas a través de un estilo coloquial: “¿Qué hicieron durante aquél día y el siguiente? Probablemente hablaron y follaron, más de lo último que de lo primero [...]” (1053). O bien, estas digresiones son el motivo de que el autor manifieste un comentario o reflexión que se insertan en plano de la historia: “¿Dónde se aprende a resistir?, ¿en qué clase de escuela o universidad?, y también: fábricas, calles desoladas, burdeles, cárceles, y también: la Universidad Desconocida [...]” (913).¹⁷

informados, hay narradores delegados “que además de una función vocal cumplen con la función diegética de ser actores en el mundo narrado”. (Cfr. L. Pimentel, *op. cit.*, p. 120).

¹⁵Las cursivas son mías.

¹⁶*Ibidem*. Las cursivas son mías.

¹⁷*Ibidem*. Estas líneas envían a un germen ajeno a la novela, “La Universidad Desconocida”, que es el título del último libro que publicó la editorial. Este aspecto da pie a pensar que ese trata de una reflexión del autor.

Resulta sintomático que este recurso sea más frecuente en la primera y en la última parte que en las otras tres, y contribuyen a generar un clima de incertidumbre e intranquilidad. No se puede saber si esto tiene relación con que la temática está fuertemente vinculada, o si es que se trata de la misma voz la que refiere estos episodios y hay otra diferente en los demás. Una de las propuestas de este estudio es que no se trata de un aspecto arbitrario o la consecuencia de un descuido, sino de estrategias discursivas con las que la novela indica que el lector no se enfrenta a un texto circular y cerrado. Por el contrario, no puede confiar en la información que está recibiendo¹⁸ y debe tomar una postura activa frente al relato, construyendo parte de la historia que no conoce y convirtiéndose en parte de la novela.

Existen otras estrategias que permiten sostener esta hipótesis: hay momentos en los que el punto de vista del narrador y el de los personajes se combinan y recombinan de manera vertiginosa¹⁹, haciendo además uso de paréntesis y omitiendo guiones, lo que impide que en la lectura se pueda saber si la voz ha accedido a un nivel muy profundo de la conciencia del personaje o si es éste mismo el que lo interrumpe para enunciar su propia opinión: “A juicio de Pelletier lo único interesante fue una conferencia pronunciada por un viejo profesor berlinés sobre la obra de Arno Schmidt (*he aquí un nombre propio alemán terminado en vocal*)” (24).²⁰ O, como otro ejemplo: “Ya que hemos mencionado a los griegos no estaría de más decir que Espinoza y Pelletier se creían (*y a su manera perversa*

¹⁸ El tema del narrador no fiable se encuentra también en Booth en *The rhetoric of fiction* a partir del análisis de la novela *Huckleberry Finn*, en la que autor y narrador se contradicen y, por lo tanto, no existe distancia entre la enunciación del ‘yo’.

¹⁹ En este sentido, me refiero a lo que Luz Aurora Pimentel llama el discurso gnómico o doxal: “los personajes también pueden tomar la palabra para expresar opiniones, máximas o sentencias”, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI Editores-UNAM, 1988, p. 88-89.

²⁰ Las cursivas son mías.

eran) copias de Ulises, y que ambos consideraban a Morini como si el italiano fuera Euríloco, el fiel amigo del cual se cuentan en la *Odisea* dos hazañas de diversa índole” (67).²¹

No obstante, en los casos en que se adopta un estilo similar al del informe policial se da la impresión de que se asiste a la crónica fría hecha por un relator completamente objetivo, cuya única función es mostrar la información que conoce: “En el mismo mes de noviembre de 1994 se encontró en un lote baldío el cadáver medio quemado de Silvana Pérez Arjona. Tenía quince años y era delgada, morena, de un metro sesenta de altura” (532-533). Y en otras circunstancias, el relato se centra, como se ha dicho, en una focalización variable y el narrador no le cede la palabra al personaje, a pesar de que la deixis de referencia es, en todos los sentidos, la de éste:

A esa misma hora los policías que acababan el servicio se juntaban a desayunar en la cafetería Trejo’s, [...]. Y se contaban chistes. [...] Y abundaban aquellos que iban sobre mujeres [...] el contador de chistes decía: a ver valedores, definanme a una mujer. Silencio. Y la respuesta: pues un conjunto de células medianamente organizadas que rodean una vagina. Y entonces alguien se reía, un judicial, muy bueno ese, González, un conjunto de células, sí señor (689-690).

Como es evidente, no hay ningún guión que indique que los personajes han tomado la palabra y, al parecer, el narrador la retiene a pesar de que también se entienda que está apelando a un punto de vista ajeno. Lo que quiere decir que éste es un discurso directo sin costuras en donde el narrador adopta una posición alejada del juicio que el personaje tiene, expone y defiende.

²¹Las cursivas son mías.

No obstante, también hay momentos en que sí hay diálogos emitidos por los personajes mediante marcas textuales, como es el caso del inicio de “La parte de Fate”:

Quincy Williams [cuyo seudónimo es Oscar Fate] tenía treinta años cuando murió su madre. Una vecina lo llamó al teléfono de su trabajo.

- Querido – le dijo –, Edna ha muerto.

Preguntó cuándo. Oyó los sollozos de la mujer al otro lado del teléfono y otras voces, probablemente también mujeres. Preguntó cómo. Nadie le contestó y colgó el teléfono. Marcó el número de la casa de su madre (295).

En este pasaje es posible observar cómo se mezclan el discurso directo e indirecto de manera inducida, a diferencia de los pasajes anteriores en los que el narrador toma la palabra del personaje.

Incluso, hay también conversaciones completas entre varios interlocutores en los que la intervención del narrador parece ser meramente incidental y narrativamente se construyen a modo de escena, como en el siguiente caso:

- ¿Y cuál es tu opinión no oficial sobre lo que está pasando allí?

-Tengo varias opiniones, Edward, y me gustaría que ninguna fuera publicada sin mi consentimiento.

El tipo joven se tapó la cara con las manos y dijo:

- Profesor Kessler, soy una tumba.

-.Bien – dijo el tipo canoso –. Compartiré contigo tres certezas. A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes siempre tienen formas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos (339).

Asimismo, hay amplios pasajes en los que de manera casi imperceptible el narrador ha dejado la palabra para delegarla al personaje del que está hablando, como es el caso de la conferencia de Barry Seaman en “La parte de Fate”. En este episodio, alguien cuenta lo que Seaman dice; sin embargo, en unas pocas líneas el discurso pasa a primera persona y es ahora el personaje quien media entre el universo diegético y el lector:

Peligro. Contra lo que todos (o buena parte de los feligreses esperaban), Seaman empezó hablando de su infancia en California. Dijo que *para los que no conocen California, ésta a lo que más se parecía era a una isla encantada. Tal cual, Es igual que las películas pero mejor. [...] Todo queda más cerca. Puedes ir caminando a comprar la comida o puedes caminar hasta el bar más próximo [...] Es decir, no tienes la necesidad de coger un coche. Ni siquiera tienes la necesidad de tener un coche* (313).²²

Este mismo recurso se utiliza de manera frecuente en la narración. Tal es el caso de Florita Almada, que es una vidente de Santa Teresa, en “La parte de los crímenes”:

También por aquellos días apareció en la televisión de Sonora una vidente llamada Florita Almada, a la que sus seguidores, que no eran muchos, apodaban la Santa [...]. Así que, aunque se reconocía vidente o dejaba que sus seguidores la reconocieran como tal, ella les tenía más fe a las hierbas y a las flores, a la comida sana y a la oración [...]. *Más claro que el agua, decía Florita Almada. Por mucho que a uno le guste desayunar huevos rancheros o huevos a la mexicana, si sufre hipertensión arterial lo mejor es que deje de comer huevos. Y si uno ha dejado de comer huevos, también puede dejar de comer carne y pescados, y puede dedicarse a comer sólo arroz y fruta. Esto es buenísimo para la salud* (535).²³

O bien, el caso de Zeller, quien es Leo Sammer, que es un supuesto excombatiente de la Volksstrum al que conoce Archiboldi en el periodo final de la Segunda Guerra y, en

²² Las cursivas son mías.

²³ Las cursivas son mías.

realidad, resulta ser dueño de una empresa que se encargaba de eliminar judíos usando niños huérfanos como sicarios. En este caso el narrador delega la palabra a este sórdido personaje para que él mismo cuente su propia historia:

[...] no soy ni he sido un hombre famoso, aunque durante el tiempo que tú has estado lejos de casa mi nombre ha crecido como un tumor canceroso y ahora aparece escrito en los papeles más insospechados [...]. Por supuesto, nunca estuve en la Volksstrum. Combatí, no quiero que creas que no combatí, lo hice, como cualquier alemán bien nacido, pero yo serví en otros teatros, no en el campo de batalla militar sino en el campo de batalla económico y político (938).

Estos episodios indican que la estrategia narrativa oscila de manera inquietante entre la focalización cero y la focalización variable,²⁴ con la finalidad de acentuar el paso entre distintas perspectivas del relato y, de este modo, permitir que se escuche de primera fuente la voz del personaje, o bien, conocer a fondo los pensamientos que el narrador desea que se exploren en él.

Lo más alarmante de este recurso es que produce una sensación de que no hay un orden establecido para la elección de los distintos puntos de vista y que, por lo tanto, el ambiente narrativo resulta no sólo inestable sino caótico, aspecto en el que se pone de manifiesto la lógica de la novela como un rizoma.

Este narrador, como vector en movimiento, delega las funciones en el personaje y retoma la autoridad narrativa de manera impredecible, con la finalidad de evitar una toma del control y, así, hacer que las funciones del personaje se vean permeadas por las del

²⁴ Según Luz Aurora Pimentel, Genette llama *focalización cero* a aquella en la que el narrador es omnisciente y por lo tanto entra y sale *ad limitum* del personaje. Sobre la *focalización interna*, Pimentel indica que “el *foger* del relato coincide con una mente figural, es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognitivas, perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural”, *op. cit.*, p. 99.

narrador sin abandonar del todo su identidad; en este sentido, el narrador territorializa y desterritorializa su función como voz narrativa privilegiada. Lo que propongo en este estudio es que esto se puede entender como un mensaje que indica la falta de jerarquía en las voces de la narración y, por lo tanto, desemboca en el diseño de un universo narrado cuyo crecimiento es horizontal. Como la forma que toma el rizoma.

Por otro lado, en razón de los ejemplos en los que el narrador refiere de forma imprecisa si habla con uno o varios lectores implícitos es posible pensar que la novela puede ser una conversación entre muchos destinatarios²⁵. Asimismo, esta teoría se vincula a otra clave de lectura sintomática: la narración de la novela está pensada para simular una conversación interior entre los lectores y las experiencias que va viviendo con su lectura, lo cual implica una ruptura de la barrera entre ficción y realidad inherente a la lectura, y permite un devenir novela-lector. Es por esto que interesa particularmente que Arturo Belano, cuando termina su relato, indica: “Y esto es todo amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar.”²⁶

Como se mencionó en el segundo capítulo de este trabajo, es difícil hacer una reseña de la novela en razón del impresionante número de historias que se cuentan. Por este motivo, también resulta complicado establecer una radiografía de sus anécdotas, así como discernir las que son principales de las que no lo son. No obstante, para acercarse al modo de enunciación de estas múltiples y proliferantes historias se necesita reparar en el tiempo y el espacio de la narración de *2666*.

²⁵ Esto, además de suponer la idea de que la novela misma se puede pensar entre una conversación del narrador con varios interlocutores, también plantea una evidente incorporación de la lógica de la oralidad en la linealidad de la escritura.

²⁶ Véase la página 86.

La novela da cuenta de un instante que ocurre en el año 2001 (1111)²⁷ y que está relatado desde perspectivas que son distintas pero que son narradas por una misma voz. Cada una de las partes inicia contando la historia de sus personajes desde un tiempo pasado, con la finalidad de dirigir el relato al momento en el que convergen temáticamente cuatro de ellas. “La parte de los crímenes” es la única sección que no desemboca en este momento, pues narra lo que ha ocurrido desde hace muchos años en Santa Teresa y termina sin resolver ninguno de los misterios, lo que da la impresión de que su función es contribuir a acentuar el carácter infernal de la ciudad y permear a las otras partes de la obra del halo del mal absoluto, la abominación incesante que no tendrá un final feliz. El momento que relaciona a los personajes de las cuatro partes con todo el microcosmos que representa Santa Teresa se anuncia por primera vez cuando los críticos llegan a ese lugar movidos por el indicio de que hay noticias de que un alemán llamado Hans Reiter acaba de volar hacia allá. Al mismo tiempo, se encuentran con Oscar Amalfitano, profesor de la Universidad que está próximo a la locura a causa de un libro llamado *Tratado de Geometría* de Rafael Dieste que encuentra dentro de una caja, en su casa. Su hija, Rosa Amalfitano, antes de la llegada de los cuatro europeos, ha huido de la terrible ciudad con Oscar Fate, quien, tras reportear la pelea de box, intuye el horror que despierta el lugar. No es difícil creer que mientras todos están en Santa Teresa, Archiboldi también se encuentre ahí pero nadie lo reconozca. Los crímenes se cometen incesantemente desde principios de 1993 y, en el orden de la ficción, el último que se menciona está fechado en 1997. La falta de concreción respecto de esta sección de la novela permite una interpretación inquietante: tanto dentro

²⁷ El manejo del tiempo en *2666* también es otra similitud significativa con *El ruido y la furia* de Faulkner, pues en esta novela también se da cuenta de un instante visto desde distintos puntos de vista y dispuesto en partes.

como fuera de la ficción la situación de inseguridad en Ciudad Juárez ya es insostenible, y aún hay cientos de crímenes espeluznantes cuyos casos han sido cerrados, abandonados o ignorados.

Este instante, tan tremendo como intenso, en el que todos convergen sin saber que viven la misma situación asfixiante y aterradora, en realidad tiene una duración infinita, cuyo presente se reproblematisa constantemente. Esto implica que las situaciones atroces, como los crímenes de la guerra o los crímenes de Santa Teresa, se repitan y se olviden.

El espacio de convergencia de los personajes es Santa Teresa, pero esto no quiere decir que sea el lugar en el que, necesariamente, todo debía suceder, pues la novela también está ambientada en Europa, parte de Asia, Buenos Aires y la Ciudad de México. Santa Teresa misma es un sitio con características proliferantes similares a las de un rizoma, porque se transfigura a lo largo de la narración, los relatos que configuran o se relacionan con esta ciudad tienen el mismo grado de importancia –lo que posibilita que se organicen sin seguir ninguna jerarquía premeditada – y, además, la forma en que se narran las intrigas es compulsiva y saturante, ya que, dicho con otras palabras, es similar a la lógica del devenir²⁸.

Santa Teresa es una ciudad construida en la ficción de la novela que está en el norte de México, cercana al desierto, y en una etapa de acelerado crecimiento industrial. Pero también está planteada como el escenario de fechorías atroces e impunes, cuyas características se enfatizan a través de una ampliación incesante que revela sus características aterradoras y sobrenaturales:

²⁸ Este término remite a la lógica del rizoma. Está desarrollado con mayor atención en el capítulo anterior.

Procedieron a desenterrar la barbacoa, y un olor a carne y a tierra caliente se extendió por el patio bajo la forma de una delgada cortina de humo que los envolvió a todos *como una niebla que precede a los asesinatos* y que se esfumó de manera misteriosa, mientras que las mujeres llevaban los platos a la mesa, dejando impregnadas las vestimentas y las pieles con su aroma (173).²⁹

En este pasaje, la Universidad de Santa Teresa convida un banquete a los cuatro críticos. La asociación de la carne, la tierra y la muerte es una metáfora de lo que implica la ciudad: un monstruo que devora a todos con su halo de terror. Este motivo se repite en todo momento, creando una atmósfera de ciudad agresiva y peligrosa: “Donde había auras, comentaron, no había otros pájaros. Bebieron tequila y cervezas y comieron tacos en la terraza panorámica de un motel en la carretera de Santa Teresa a Caborca. El cielo, al atardecer, parecía una flor carnívora” (172).

Además, en todo momento hay señales de que no es normal la agresividad del lugar y que, por el contrario, suscita una atmósfera siniestra, una sensación de que los eventos que ocurren están fuera de toda lógica y control. Un malestar al que los habitantes están acostumbrados o, al menos, al que asisten anestesiados, y del que no encuentran mayor solución que el olvido:

Pues porque hoy es el partido de fútbol sala entre el equipo de la policía de Santa Teresa y el nuestro. ¿Y usted va a jugar?, dijo Sergio. Puede que sí, puede que no, soy reserva, dijo Márquez. Cuando abandonaron el vestuario, el judicial le dijo que no intentara buscarles explicación lógica a los crímenes. Esto es una mierda, ésa es la única explicación, dijo Márquez (701).

²⁹ Las cursivas son mías. Estas descripciones, no dejan de ser inquietantes ni de describir el ambiente terrible de esta ciudad.

No obstante, el ambiente trastornado del lugar provoca efectos en quienes son ajenos a ella y sólo están de paso. Esto se traduce en las perturbaciones que sufren dichos personajes, como los sueños que tienen los críticos, en los que van desde la representación de lo feo a lo terrorífico, poniendo de manifiesto aquello que está a la vista pero que no se quiere ver, como la mierda de Pelletier, el desierto infame de Espinoza y los espejos siniestros de Norton, o la percepción llena de ensoñaciones difuminadas que tiene Fate respecto del ambiente: “pidió otro vaso de agua y se fue a beberlo junto a la ventana. ¿No quiere comer nada más antes de salir?, oyó que le decía el cocinero. No contestó. El desierto empezó a desvanecerse” (342). Tales intuiciones ponen también de relieve la degradación de la realidad que se intuye en la ciudad y posibilita los momentos en los que no hay claridad respecto del estado de conciencia del personaje:

Fate miraba hacia la izquierda y veía el ataúd de madera y luego torcía el cuello hacia la derecha y veía el protuberante artefacto de mármol, y en una ocasión miró hacia atrás y vio su propia espalda, de pie ante el inodoro, flaqueando por el ataúd y por el sillín de apariencia inútil. La sensación de irrealidad que le perseguía aquella noche se acentuó (407).

Finalmente, también se hacen descripciones en que se representan los paisajes como si se hablara explícitamente del infierno a partir de una serie de comparaciones³⁰: “Volvió a subirse al coche, que dio un brinco con el primer acelerón. En el horizonte las montañas *parecían* estar quemándose o deshaciéndose, pero él siguió avanzando hacia ellas” (485); o un lugar en el que no se puede confiar: “Colores vivos en el oeste, colores *como* mariposas gigantescas danzando mientras la noche avanzaba como un cojo por el este. Vámonos, dijo el taxista, no abusemos de la suerte” (737); o un espacio en donde no existe ninguna

³⁰ Las cursivas de las siguientes citas son mías.

explicación y la única lógica es la enajenación de la realidad: “*Como si le hubieran sacado el pantalón antes de arrojarla contra los matorrales. O como si la hubieran subido desnuda y en una bolsa hubieran metido el pantalón, que luego arrojarían a varios metros de la muerta. La verdad es que nada tenía sentido*” (743).

El sinsentido y el orden antes casual que causal son la razón por la que se altera la relación causa-efecto: por momentos la comprensión de la lógica de las acciones queda en suspenso; en otros casos existe una lógica rigurosa en actos en apariencia absurdos – como el libro colgado del tendedero de Amalfitano – y el absurdo se tiende como máquina infernal que asesina mujeres. Esta es la lógica con la que se construye el intenso territorio. Una representación de lo infernal en la que la perspectiva es multidimensional. Éste es el caso de todas las mujeres asesinadas, cuyas historias se enuncian a modo de escenas que dan cuenta de un proceso aterrador e ineludible.

Dentro de este mismo cuadro, interesa reparar en los personajes cuya aparición misteriosa y arbitraria resulta indispensable para el tejido de la narración, como la historia del joven Guerra, hijo del rector de la Universidad de Santa Teresa, del que sólo se sabe que es un personaje torvo y que tiene una relación sospechosa con Amalfitano (273); la de Barry Seaman, que es un pensador y orador de la comunidad de negros de Fate, a quien todos respetan por su gran sabiduría (309-328); la de Florita Almada, que se trata de una anciana vidente que tiene premoniciones respecto de los asesinatos (535-791); la de la diputada que sabe que su mejor amiga de la infancia está implicada en los crímenes de Santa Teresa y, por eso, busca desesperadamente la forma de evidenciarlos con la ayuda de Sergio González que, a su vez, es un periodista cultural que se interesa por la situación de

inseguridad en la ciudad (732-791);³¹ la de Hugo Halder (816), el primer amigo de Hans Reiter, hijo de un siniestro pintor en cuya obra sólo retrataba mujeres asesinadas; la de la baronesa Von Zumpe (816), que es prima de Halder, y la propietaria de la casa para la que trabaja la familia de Hans Reiter en su infancia, luego es la atractiva amante del general Entrescu, y al final es la esposa del señor Bubis, editor de Benno von Archimboldi; y, finalmente la de Boris Ansky y su diario (884). La polifonía en que concurren las historias y puntos de vista narrados de estos personajes es tan abigarrada que hace difícil establecer un orden de jerarquía en la novela.

Asimismo, muchos estos personajes y sus acciones conforman puentes entre distintas partes de la obra, como es el caso de la presencia de la baronesa von Zumpe, que conoce a los críticos que estudian la obra de Archimboldi cuando es la anciana esposa del señor Bubis.

Al darse la vuelta, Pelletier y Espinoza encontraron a una mujer mayor, con una figura similar, según confesaría Pelletier mucho después, a Marlene Dietrich, una mujer que a pesar de los años conservaba intacta su determinación, una mujer que no se aferraba a los bordes del abismo sino que caía al abismo con curiosidad y elegancia. Una mujer que caía al abismo *sentada* (44).

Ella vuelve a aparecer en la quinta parte pero, dentro del tiempo narrado, mucho tiempo antes de que suceda el encuentro con los dos críticos. Es la hija del barón Von Zumpe, dueño de la casa en la que trabaja la familia Reiter. Es una chica muy hermosa, de la que sólo se sabe que gusta de las fiestas: “Otras veces la que aparecía era la hija del barón, pero

³¹ Este personaje se refiere específicamente al escritor Sergio González Rodríguez, autor del libro *Huesos en el desierto* (2006), que es una bitácora que llevó el periodista sobre el seguimiento del caso de las muertas de Juárez. Él fue el primer reportero que hizo una investigación minuciosa y valiente respecto de este tema tan sórdido.

sus visitas eran más cortas, no duraban más de un fin de semana, aunque para la servidumbre ese fin de semana equivalía a un mes pues la hija del barón nunca llegaba sola sino con un séquito de amigos” (815). Y líneas más adelante aparece como una acaudalada y exquisita comensal de una reunión en el castillo de los Cárpatos, que es la primera misión de Reiter como miembro del ejército del Reich: “La sorpresa de Reiter, cuando vio descender a la baronesa Von Zumpe, fue mayúscula. Pero lo más extraño de todo fue que esta vez la joven baronesa se detuvo delante de él y le preguntó, auténticamente interesada, si la conocía, porque el rostro de él, dijo la baronesa le resultaba familiar” (848).

Otro de estos personajes-puente es el investigador Albert Kessler, que aparece por primera vez en como interlocutor en una conversación que escucha arbitrariamente Fate en un restaurante de la frontera:

-Éste no ha sido su primer viaje a México – dijo destapándose la cara con una sonrisa que tenía algo de gatuna.

- No – dijo el tipo canoso [Albert Kessler] –, estuve allí hace tiempo, hace algunos años, e intenté ayudar, pero me fue imposible (339).

Y, de manera semejante al caso de la baronesa Von Zumpe, él también es mencionado mucho más adelante, en un momento narrativo anterior al de su primera mención en la novela:

¿Quién invita a Albert Kessler?, se preguntaron los periodistas. ¿Quién va a pagar por los servicios del señor Kessler? [...] El señor Albert Kessler es un profesional de connotado prestigio, dijo el profesor García Correa. El señor Kessler, por lo que me cuentan, fue uno de los pioneros en el trazado de perfiles psicológicos de asesinos en serie (720, 722).

El tiempo y el espacio de la novela contribuyen a alimentar una complicada atmósfera de incertidumbre que funciona como una máquina autómatas de la que es difícil escapar. Da cuenta de una serie de aspectos tan presentes que resulta sencillo establecer un pacto de verosimilitud, en el que se reconoce que la ficción se quiebra para enunciar que la realidad puede ser aun más desesperante y aterradora que la representación de lo ominoso en la novela.

Como se mostró en mi análisis del texto, interesa atender a los siguientes puntos: en cada escenario de *2666*, la proliferación de historias es similar a la idea de las mesetas que configuran a esos libros pensados como cuerpos sin órganos; la enajenación del tiempo, como la manifestación de un presente infinito que se mantiene en un plano ambiguo y espeluznante, obedece a la lógica de las acciones y relaciones, por lo tanto, a la lógica del devenir; los puentes y pasadizos impredecibles que existen entre los destinos de los personajes trazan las trayectorias de las mesetas y repelen la idea de una estructura, adoptando una lógica desestabilizadora que se despliega de manera horizontal y la casualidad actúa como único e irónico registro de orden: todos ellos son rasgos que indican que la novela opera conforme al modelo del rizoma. En este mismo sentido, también es fundamental pensar que para experimentar esta novela, tomando en cuenta que quien la narra se rige por la libertad del poeta, es necesario aceptar un pacto de lectura en cuanto lector que será vulnerado por el devenir de las historias, estará dispuesto a la desestabilización de toda postura cómoda y expectante, y confrontará la realidad con el bosquejo rudo y desconsolador que propone *2666*, asumiendo un punto de vista propio sin la necesidad de que sea emitido por la obra misma.

Las claves y estrategias que articulan la narración de *2666* hacen posible comprender el tipo singular de experiencia estética a que conduce su lectura. Como se ha mencionado, el sinsentido y lo inconmensurable son dos temas a los que la novela apunta con frecuencia y son aspectos que señalan a la idea del mal y del infierno como aquello que no puede ser enunciado de forma competente, sino que resulta algo inenarrable.

Asimismo, las repercusiones que motiva la lectura de la obra oscilan entre la sensación de enfrentarse a una novela siniestra y, por el otro lado, a una novela desproporcionada, lo cual mantiene una relación de sentido muy fuerte con los contenidos de *2666*. En adelante se revisarán algunos de los procesos más representativos de estas estrategias que conducen al encuentro con lo siniestro y lo sublime ominoso.

4.2. La exasperación como recurso para traducir la experiencia de lo siniestro

A lo largo de este estudio se ha mencionado continuamente el carácter desestabilizador, compulsivo y proliferante de *2666*. Asimismo, estas características de la narración se han atribuido a la alteración del orden causa- efecto de las numerosas intrigas que el narrador plantea. Este es un recurso estilístico del autor que resulta perceptible en otras de sus narraciones, como en *Los detectives salvajes*, *La literatura nazi en América* o *Nocturno de Chile*. Muchos críticos lo han comprendido como una estrategia lúdica para motivar al lector implícito a que participe en la construcción de la narración, o bien, una forma de

desarrollar el tipo y función del personaje del detective que jamás resolverá el misterio.³² Sin embargo en *2666* esta estrategia estilística oscila entre posturas encontradas. Por un lado hay personajes que continúan el sentido poético que se menciona y por el otro emulan una atmósfera desestabilizadora, caótica y atemorizante. En una palabra, una atmósfera siniestra.

Umberto Eco señala que el primer estudio formal sobre lo siniestro aparece en la obra *Unheimliche* de Sigmund Freud, según la cual “es siniestro aquello que debería haber permanecido oculto y que ha salido a la luz.”³³ Siguiendo esta premisa, resulta interesante reparar en que en “La parte de los crímenes” se enuncia todo aquello que es desagradable, reprochable y aterrador, a la vez que se revela como cotidianeidad.

Por otro lado, lo siniestro también es producto de una alteración del orden causal:

Imaginemos que nos encontramos en una habitación familiar, con una hermosa lámpara sobre la mesa: de repente, la lámpara se eleva en el aire. La lámpara, la mesa y la habitación siguen siendo las mismas, pero la situación se ha vuelto inquietante y, como no podemos explicarla, nos resulta angustiada, o según la resistencia de los nervios, terrorífica.³⁴

Este principio desestabilizador, de lógica casual, señala “lo feo de situación”. A pesar de que *2666* no ocurre ninguna intriga paranormal o que tenga parentesco con el principio por el que se rigen los episodios fantasmagóricos, se desarrolla otro que, en muchos sentidos, es todavía más inquietante: el principio de alteración causal por el casual en el sentido argumentativo de la historia, esto significa que no hay lógica que resuelva por que ocurren

³² Personaje que, como se ha desarrollado, responde a la configuración del detective como poeta.

³³ U. Eco, *op. cit.*, p. 311.

³⁴ *Ibidem*

los asesinatos de Santa Teresa, como tampoco hay explicación para el nomadismo de los personajes y su búsqueda infructuosa.

Esta situación provoca una sensación de incomodidad, pues la lógica causal permite predisponer una eficacia ordenada y segura:

Si la inducción puede definirse como el descubrimiento de cierto futuro a partir de cierto pasado, la “eficacia causal” de la cual soy corporalmente testigo es el fundamento vital de la inducción. Sobre este sentimiento de causación efectiva, sobre esta relación de causaciones entre cuerpos y objetos, la ciencia podrá edificar con certeza las inducciones necesarias para el establecimiento de leyes.³⁵

Precisamente en la imposibilidad de establecer leyes y seguridad es donde recae la incomodidad que suscita lo casual y emula lo siniestro. La atmósfera de esta novela implica, a su vez, un mensaje capital: la ausencia de lo causal remite a la falta del sentido de “lo que debería ser” y, por lo tanto, a la desaparición de un horizonte jurídico confiable que garantice seguridad, en el que estén delimitados “legalmente” los eventos turbios que tienen una resolución de los que ocurren poniendo de relieve una situación que “no debiera ser así”.³⁶ Esta pérdida de seguridad se traduce en una serie de eventos cuya lógica

³⁵ Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1995, p. 427.

³⁶ En este sentido, es preciso recordar la definición etimológica de la palabra ‘causa’: “El término griego *αἰτία* tuvo originalmente un sentido jurídico y significó ‘acusación’ o ‘imputación’. *Αἰτέω* significa ‘acuso’; y *αἰτιάομαι*, ‘pido’. Algunos autores suponen que el término latino *causa* procede del verbo *caveo*, ‘me defiendo’, ‘paro el golpe’, ‘tomo precauciones (contra alguien o algo)’, y hasta ‘no me fio (de alguien)’. Parece, pues, que también el vocablo *causa* tiene un previo sentido jurídico, si bien inverso al del griego; en éste subraya la imputación mientras que aquél destaca la defensa [...] Desde el momento en que se empleó la noción de causa filosóficamente se supuso que no hay sólo ‘imputación’ a alguien (o algo) de algo, sino también, y especialmente, producción de algo de acuerdo con una cierta norma, o el acontecer algo según una cierta ley que rige para todos los acontecimientos de la misma especie, o transmisión de propiedades de una cosa a otra según cierto principio, o todas estas cosas a un tiempo.” J. Ferrater Mora, *op. cit.*, pp. 510-511.

responde al azar, a lo casual y lo arbitrario. Lo siniestro, motivado por lo casual, resulta mucho más atemorizante que la aparición de un personaje que pertenezca al orden de lo terrorífico o paranormal, pues implica un “miedo de esa horrible sensación que es el terror incomprendible” o “miedo sobre todo de la horrible turbación de mi pensamiento, de la razón que se me escapa en un caos, extraviada por una misteriosa angustia invisible.”³⁷

En 2666 la principal técnica narrativa para apuntar a lo feo, terrible y maligno de situación consiste en la exasperación de la repetición, la cual, motiva la sensación de enfrentarse a un ambiente sin sentido y absurdo, donde las cosas se tornan compulsivas, siniestras y lejanas a un principio de causa-efecto.

En esta obra abunda el uso de la parataxis³⁸ de distintos elementos y la coordinación de oraciones como recurso para representar lo siniestro y la catástrofe.³⁹ Desde el principio de la novela hasta las últimas líneas correspondientes a “La parte de Archimboldi” hay distintos pasajes en los que el autor alude de manera más recurrente a la parataxis para dar mayor velocidad a la narración. Este recurso puede ir desde el desarrollo de una idea hasta la expansión de eventos enramados.

³⁷ Guy de Maupassant, “¿Él?”, *apud*, U. Eco, *op. cit.*, p. 320.

³⁸ La parataxis es un recurso literario en el que hay una coordinación o yuxtaposición de oraciones. Demetrio Estébanez la entiende como parástasis y la define como una “Serie de exposiciones o frases que giran en torno a un pensamiento o idea análoga.” (D. Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 804). Asimismo, Helena Beristáin la concibe como la “Relación que priva entre las oraciones que se yuxtaponen sin que entre ellas exista subordinación [...] es decir, es la relación que liga entre sí a las oraciones coordinadas; es sinónimo de coordinación en muchos tratados, se opone por lo mismo, a hipotaxis que es el vínculo de subordinación” (H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001, p. 390).

³⁹ Las funciones de la parataxis recuerdan la acumulación y proliferación de la lógica rizomática. Así como en las narraciones paratácticas se yuxtaponen los elementos, el rizoma opera bajo la lógica del devenir que, como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, implica el modo en que los rizomas potencian sus capacidades. Potenciar es la capacidad de definir lo que un individuo es a partir de las cosas que puede hacer y las que se suman a esa condición.

“La parte de los crímenes” es la sección más representativa de este recurso para articular una serie indefinida de eventos terribles acumulados compulsivamente. Se da cuenta de innumerables asesinatos, personajes, anécdotas y conceptos que no tienen un cierre concreto ni conducen a un desenlace consolador. Esto implica una situación incontrolable e inexplicable, que queda fuera de toda lógica, porque a pesar de que los hechos que se narran remiten a acontecimientos verificables en el contexto inmediato, e incluso en un noticiero, no tienen explicación racional, por lo tanto no se sitúan dentro territorio conocido y desobedecen la ley de lo que “debiera ser”. Esto las convierte en las herramientas de construcción de un ambiente siniestro.

Para referir un ejemplo, es pertinente regresar a la conversación de Juan de Dios Martínez y Elvira Campos, en la que se observa una narración que se va resumiendo a una secuencia paratáctica. La directora del manicomio de Santa Teresa no escatima en la descripción de las distintas fobias que conoce, por el contrario, comienza desde los padecimientos más absurdos, hasta desembocar como se comentó líneas atrás, en la raíz del miedo:

Hay cosas más raras que la sacrofobia, dijo Elvira Campos, sobre todo si tenemos en cuenta que estamos en México y que aquí la religión siempre ha sido un problema, de hecho, yo diría que todos los mexicanos, en el fondo, padecemos de sacrofobia. Piensa, por ejemplo, en un miedo clásico, la gefindrofobia. Es algo que padecen muchas personas. ¿Qué es la gefindrofobia?, dijo Juan de Dios Martínez. Es el miedo a cruzar puentes. Es cierto, yo conocí a un tipo, bueno, en realidad era un niño, que siempre que cruzaba un puente temía que éste se cayera, así que los cruzaba corriendo [...] Otro clásico: la claustrofobia. Miedo a los espacios cerrados. Y otro más: la agorafobia. Miedo a los espacios abiertos. Ésos los conozco, dijo Juan de Dios Martínez. Otro clásico más: la necrofobia, Miedo a los muertos, dijo Juan de Dios Martínez, he conocido gente así. Si trabajas como policía resulta un lastre. También está la hematofobia, miedo a la sangre. Muy

cierto, dijo Juan de Dios Martínez. Y la pecatofobia, miedo a cometer pecados [...] (478-479).

En el pasaje, se sigue inventariando en una aterradora suma de elementos, infinidad de fobias: clinofobia, tricofobia, vestiofobia, iatrofobia, ombrofobia, talasofobia, dendrofobia, pedifobia, blastofobia, tropofobia, cormofobia, nictofobia, ergofobia, decidofobia, atropofobia, astrofobia, pantofobia y fobofobia. Como es evidente, la acumulación exasperante de las patologías del miedo tornan al pasaje turbio y asfixiante. Una conversación que no lleva a ningún sitio, pero que encierra otra clave para resolver uno de los misterios de la novela: la dimensión de lo infausto y temible, que no tiene límites.

Asímismo, se presenta otra secuencia larga y enumerativa de chistes “machistas” que un grupo de policías santateresinos intercambian en la cafetería Trejo’s:

Y el que había contado el primero, seguía. Decía: ¿por qué las mujeres no saben esquiar? Silencio. Pues porque en la cocina no nieva nunca. Algunos no lo entendían. La mayoría de los polis no habían esquiado nunca en su vida. ¿En dónde esquiar en medio del desierto? [...] Y otro más, éste internacional: ¿por qué la Estatua de la Libertad es mujer? Porque necesitaban a alguien con la cabeza hueca para poner el mirador. Y otro: ¿en cuántas partes se divide el cerebro de una mujer? ¡Pues depende, valedores! ¿Depende de qué, González? Depende de lo duro que le pegues [...] Y si alguien le reprochaba a González que contara tantos chistes machistas, González respondía que más machista era Dios, que nos hizo superiores. [...] Hasta que González se cansaba y se tomaba una cerveza y se dejaba caer en una silla y los demás policías volvían a sus huevos (690-691).

Por demás está abundar en el carácter irritante de esta secuencia; sin embargo, mediante algunas pistas sutiles – como hablar de los huevos que comen los policías y los “huevos” como símil peyorativo de testículos – o la ironía misma de que quienes mantienen la

conversación discriminante son aquellos que no resuelven los asesinatos en Santa Teresa – en la narración se encuentra otra clave de interpretación: los alcances de la impunidad, la ausencia de legalidad y el triunfo de lo absurdo son inauditos.

La secuencia incesante de relatos, cambios en el punto de vista y situaciones que resultan exasperantes y violentas también son estrategias para construir la prefiguración del infierno que supone la novela. De esta manera, la atmósfera creada señala que el mal transgrede la materialidad y la cotidianeidad para mimetizarse con ella y convivir de forma natural. Así, resulta muy revelador el desdén y la indiferencia con que los habitantes de Santa Teresa asumen su tremenda situación:

El último caso del año 1997 fue bastante similar al penúltimo, sólo que en lugar de encontrar la bolsa con el cadáver en el extremo oeste de la ciudad, la bolsa fue encontrada en el extremo este [...] La víctima, según los forenses, lleva mucho tiempo muerta [...] El cuerpo estaba desnudo, pero en el interior de la bolsa se encontraron un par de zapatos de tacón alto, de cuero, de buena calidad, por lo que se pensó que podía tratarse de una puta. [...] Tanto este caso como el anterior fueron cerrados al cabo de tres días de investigaciones más bien desganadas. Las navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse (790-791).

Desde esta perspectiva, el ambiente de los habitantes de la ciudad, que se encuentran terriblemente anestesiados por la presencia de lo siniestro, da una última clave de lectura, que es una interpretación que se ha mencionado a lo largo del estudio: el olvido y la indiferencia son una maldición. La condena de Santa Teresa, que es una prefiguración del infierno, es asistir a la comisión de estos crímenes, repetirlos y luego olvidarlos, como lo

muestra la apreciación de Auxilio Lacotoure y el inminente fin del canto de los jóvenes latinoamericanos.⁴⁰

Patricia Espinosa menciona que “2666 opera a partir de la lógica de dispersión, lo que determina que el bien ya no está en la vertical del mal, porque el mal y el bien parecen haberse liberado de su esencia, reproduciéndose al infinito.”⁴¹ Esta observación también encuentra parangón con las características rizomáticas narrativas, pues, como se mencionó líneas atrás, el crecimiento horizontal es la lógica con la que opera el rizoma y también la disposición de temas, historias, personajes y valores de la novela. Y, además, este universo recuerda la temida superposición de valores que las aterradoras las brujas de Macbeth refieren: *Fair is foul and foul is fair*.⁴²

El sinsentido como resorte se extiende a otros ejemplos donde la dispersión es similar a la divagación, sin dejar de suscitar efectos siniestros en la lectura, ya que la enumeración y la acumulación forman un discurso enajenante y sin sentido. Por ejemplo, cuando Barry Seaman, amigo de Oscar Fate y reconocido pensador de su comunidad, explica que en su conferencia se dedicará al desarrollo individual de las ideas del peligro, el dinero, la comida, las estrellas y la utilidad, disgrega constantemente, evita desarrollar los conceptos de forma clara y, por el contrario, se muestra de forma muy explícita el uso de la digresión y la ambigüedad como resortes del relato:

En realidad, cuando uno habla de estrellas, lo hace en sentido figurado.
Eso se llama metáfora. Uno dice: es una estrella de cine. Uno está

⁴⁰ Véase la página 41 de este estudio. Ahí es donde se desarrolla la anécdota de la relación entre 2666 y *Amuleto*.

⁴¹ P. Espinosa, *op. cit.*, p. 72.

⁴² William Shakespeare, *Macbeth*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, p. 1, escena 1, acto 1. (Col. *Oxford World's classics*).

hablando con una metáfora. Uno dice: el cielo está cubierto de estrellas. Más metáforas. Si a uno le pegan un derechazo en la mandíbula y lo dejan knock out, se dice que ha visto estrellas. Otra metáfora. Las metáforas son nuestra manera de perdernos en las apariencias o quedarnos inmóviles en el mar de las apariencias. En este sentido una metáfora es como un salvavidas. Y no hay que olvidar que hay salvavidas que flotan y salvavidas que caen a plomo hacia el fondo (322-323).

Se atiende también al modo proliferante en que Florita Almada, la vidente de Santa Teresa, relata su biografía, apoya sus razonamientos y brinda consejos a sus seguidores:

Por otra parte estaba en contra de las sectas y de los curanderos y de los seres viles que estafan al pueblo. La botanomancia o el arte de adivinar el futuro por medio de los vegetales le parecía una tomadura de pelo. No obstante sabía de lo que hablaba y una vez le explicó a un curandero de tres al cuarto las diversas ramas en las que se dividía este arte adivinatorio, a saber, la botanoscopía, que se basa en las formas, movimientos y reacciones de las plantas subdividida a su vez en la cromiomancia y la linomancia, cuyo principio es la cebolla o los capullos de flores que germinarán o florecerán, la dendromancia, vinculada a la interpretación de los árboles, la filomancia, o estudio de las hojas, y la xilomancia, que también es parte de la botanoscopia, y que es la adivinación sobre la madera y ramas de los árboles, lo cuál, decía es bonito, es poético, pero no para adivinar el futuro sino para poner paz en algunos episodios de pasado y para alimentar y serenar el presente (536).

O también, un último ejemplo, que sigue la misma estrategia de los dos anteriores, es el de la mención de *Algunos animales y plantas del litoral europeo*, que es el libro favorito de Hans Reiter.

Así descubrió a la *Laminaria digitata*, que es un alga de gran tamaño, compuesta por un tallo robusto y una hoja ancha, tal como decía el libro, en forma de abanico donde salían numerosas secciones en tiras que parecían, en realidad dedos [...] La *Laminaria digitata* es de color marrón claro que se parece a la *Laminata hyperborea*, que posee un tallo más áspero, y a la *Saccorhiza polyschides*, que tiene un tallo con

protuberancias bulbosas. Estas dos algas, sin embargo, viven en las aguas profundas y aunque a veces, algunos mediodías de verano, Hans Reiter nadaba hasta alejarse de la playa o del roquerío en donde dejaba su ropa y luego se sumergía, no pudo verlas nunca, sólo alucinarlas, allá en el fondo, un bosque quieto y silencioso (800).

En estos tres ejemplos se da cuenta de la enumeración y la coordinación como una estrategia de enumeración proliferante que conduce a la exasperación de la lectura. A pesar de que no aluden a temáticas repulsivas o desagradables, como los ejemplos de “La parte de los crímenes”, se articulan con los mismos recursos, en los que el sinsentido resume el discurso a la más sencilla de sus funciones, que es la parataxis.

Considerando, que dicha estrategia es lo que suscita el desorden y la compulsión, se pone de manifiesto que la parataxis en la novela busca llevar a lo siniestro desde la potencialización del sinsentido, evocando la trasposición de valores como un eje motor que acumula cualquier clase de eventos narrativos. Es también una ruta hacia un territorio contrario al orden racional o pragmático y la estética que se articula con este recurso conduce a un ambiente en el que el desorden es el único camino que se puede seguir. De este modo, hay una vuelta de tuerca más a lo siniestro: el sinsentido, lo desordenado, lo compulsivo y lo impredecible constituyen el nuevo infierno posmoderno, aquello de lo que, en una era de comunicación inmediata y tecnología de punta, nadie se puede escapar.

4.3. La descripción y recurrencia a objetos, espacios y eventos sorprendentes como estrategia que suscita lo sublime ominoso

Como se mencionó en el Capítulo II, actualmente la oposición entre feo y bello ya no tiene el valor estético que se le ha asignado históricamente. Lo sublime se concibe como un sinónimo de excelso o refiere a eventos u objetos de gran tamaño y hermosas características. No obstante, la experiencia sublime que motiva la lectura de *2666* es más cercana a las disertaciones que se desarrollarán a continuación.

Según Umberto Eco las reflexiones sobre lo sublime, como una consideración radical para pensar lo feo, surgen en el siglo XVIII. Es una forma de expresar pasiones inmensas e inconmensurables que son la consecuencia de enfrentarse a situaciones monumentales:

La discusión sobre lo bello se aparta de las búsquedas de las reglas que lo definen para considerar los efectos que produce, y las primeras reflexiones sobre lo sublime no se refieren tanto a los efectos artísticos como a nuestra reacción frente los fenómenos naturales en los que predomina lo informe, lo doloroso y lo tremendo.⁴³

Las situaciones que suscitan una vivencia de este tipo son de índole variada, pues “[...] se experimenta la sensación de lo sublime frente a una tormenta, un mar tempestuoso, rocas inaccesibles, glaciares, abismos, extensiones sin fin, cavernas y cascadas, cuando se goza del vacío, de la oscuridad, de la soledad y del silencio, de la tempestad.”⁴⁴ Asimismo, la

⁴³ U. Eco, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 272.

impresión del enfrentamiento con estos fenómenos resulta en sensaciones “placenteras cuando se siente horror a algo que no puede poseernos ni puede hacernos daño”.⁴⁵

El gran filósofo de lo sublime, Immanuel Kant se refiere a distintas modalidades de lo sublime como “lo sublime matemático” que es una reflexión a partir de la oposición con este concepto y lo bello. En esta especificación cabe imaginarse la inmensidad de un cielo estrellado, del que sólo se puede concebir el espacio que cabe dentro de la visión de quien lo mira. O bien, “lo sublime dinámico”, que es el tipo de impresión que se experimenta ante fenómenos monumentales similares a los referidos en líneas anteriores, y se decodifica en una conmoción de espíritu, “una impresión de infinito poder y nuestra naturaleza sensible resulta humillada, lo que provoca una sensación de malestar, compensada por el sentimiento de nuestra grandeza moral, contra la que nada pueden las fuerzas de la naturaleza”.⁴⁶

Posteriormente, Arthur Shopenhauer, a partir de una relectura de Kant, redefine lo sublime como una experiencia en la que “[...] el estado del puro conocimiento se gana tras arrancarse de forma violenta y consciente del desagradable conocimiento de todas las revelaciones que el objeto mantiene con la voluntad, mediante una libre elevación de la conciencia por encima de la voluntad y del conocimiento que con ella se relaciona”⁴⁷ e indica que la diferencia entre el temor y lo sublime es que el primero se aleja de un “querer individual o particular”⁴⁸ lejano al recuerdo de la voluntad – que debe estar siempre en la

⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶ *Ibidem*, p. 276.

⁴⁷ Arthur Shopenhauer, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, trad. e introd. de Manuel Pérez Cornejo, València, Universidad de València, 2004, p. 163.

⁴⁸ *Ibidem*

experiencia sublime – puesto que es necesario que la conciencia se encargue de mantener la elevación del espíritu a la que conduce esta experiencia.

Otras dos consideraciones que resultan fundamentales son la de Schiller, que refiere el concepto como “algo frente a lo que percibimos nuestros límites pero a la vez advertimos nuestra independencia de cualquier límite”,⁴⁹ y la de Hegel, que lo concibe como “el intento de expresar el infinito sin hallar en el reino de los fenómenos un objeto que resulte adecuado a esta representación.”⁵⁰

Según Umberto Eco, la discusión que implicó el desplazamiento gradual del interés por lo bello hacia lo feo ocurre a partir de las reflexiones sobre las ideas de estética y de lo sublime de estos pensadores románticos “Ahora ya la belleza deja de ser la idea dominante de una estética [...] la atención se aparta de la naturaleza del arte, que es la única que puede darnos la posibilidad de materializar el valor estético, hablando incluso de aquello que en la naturaleza nos provocaba rechazo.”⁵¹

A la vez, Eco también indica que a partir de *Sobre el estudio de la poesía griega* de Friederich Schlegel se plantea la distinción entre clasicismo y modernidad. En este mismo texto, el autor lamenta la intrusión del “[...] predominio de lo interesante sobre lo bello y de lo característico y de lo individual”⁵² que trae consigo lo moderno. Llama la atención que este estudio marca las irrupciones desagradables de la poesía moderna de la clásica pero a la vez, en palabras de Eco, “de sus páginas se desprende una especie de fascinación

⁴⁹ U. Eco, *op. cit.*, p. 279.

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ *Ibidem*

⁵² *Ibidem*, p. 278.

por las características del nuevo arte, unida a la esperanza de que este contenga los principios de su superación”.⁵³

El cambio de referencia de estudio que señala Eco a partir del texto de Schlegel, aparejado con otros intereses por estudiar lo feo como la *Estética de lo feo* de Karl Rosenkranz, quiere decir que con la discusión que implicó la definición de lo sublime, no sólo se desarrolló este concepto sino que los estudiosos sobre lo bello comenzaron a preocuparse por lo feo como una categoría estética.

Actualmente las obras de arte muestran lo feo o repugnante a la par de lo simétrico y correcto, como el caso de *2666*, en donde lo real ominoso juega un papel clave para la lectura y la fealdad está tanto en el orden de la historia como en del discurso. Asimismo, hay aspectos de las ideas y reflexiones sobre lo sublime parangonables con las características de esta novela: como se ha mencionado *2666* es una novela inmensa, desbordada, inaprensible, extrema, inabarcable e inenarrable. Esta descripción se fundamenta en sus pasajes ominosos, sus historias proliferantes y el nomadismo del narrador. Todos los resortes que se han desarrollado a lo largo de este estudio permiten imaginar que esta novela obedece una lógica mutable, sin jerarquía, proliferante y dispersa, por lo tanto, es posible pensar que su lectura resulte atemorizante, similar al enfrentamiento con un evento en el que no se pueden percibir los límites, que no tiene una explicación de orden lógico, que demuestra una fuerza apabullante y que, en suma, remite a pensar en lo sublime. Sin embargo, el desplazamiento de sentido que suscita otra vuelta de tuerca es que no se trata de un evento magnífico o monumental, sino de una novela cuyas características

⁵³ *Ibidem*

remiten a la realidad ominosa. Es en este sentido que la experimentación de la lectura de 2666 se puede pensar como una conmoción aterradora producida por lo sublime ominoso, que es la sensación de sinsentido reforzada con la apelación a una configuración rizomática.

Para desarrollar puntualmente los ejemplos en los que es más evidente la representación de un pasaje sublime ominoso, propongo que la estrategia es la apelación a las partes de la narración en las que se realiza una descripción de algo representado por una pintura, escultura o película descomunal, sin sentido y en muchos casos, monstruoso. Por lo tanto, interesa mucho reparar en los episodios en los que el autor realiza ejercicios similares a la ecfrosis,⁵⁴ ya que ésta consiste en la representación de un elemento no verbal mediante el relato. La ecfrosis implica una primera mediación en la que el narrador, o personaje, interpreta una obra, se permite llevar a cabo la experiencia estética que produce el objeto y luego el lector decodifica toda esta la representación y, así, crea otro objeto artístico distinto:

Desde la perspectiva de la escritura como primera instancia de mediación en el proceso de la representación, describir un objeto es “inventar otro en el mismo” pues lo que hace la descripción es construir otro objeto, sí, pero un objeto textual que es más afin al texto que lo rodea que a su referente, y que, sin embargo, no deja de remitir a ese objeto que desencadena la actividad descriptiva.⁵⁵

⁵⁴L. A. Pimentel señala que “[...] estrictamente hablando, en tanto que sistema de significación, el lenguaje no es un sistema de representación, sino de *mediación* en el proceso de la representación [...] Cabe subrayar que esa estructura de mediación es *triple*, pues remite tanto al lenguaje como al productor y al receptor.” Contemplando esta relación de funciones comunicativas, es pertinente definir que la ecfrosis es “la descripción verbal de un objeto plástico” y un proceso de representación en el que “el cuadro o la escultura como referentes extratextuales pasan a un primerísimo plano y son parte sustancial del significado del texto.” (*El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001, p. 111, 113.)

⁵⁵ *Ibidem*, p. 113.

La apreciación que tienen los personajes de sobre objetos plásticos clave, como las pinturas de Edwin Johns, el *ready-made* de Amalfitano, la película de Robert Rodríguez – que aunque no es un objeto plástico en todo rigor funciona de manera similar a los otros que menciono – el *ready-made* de Amalfitano elaborado con el *Tratado de Geometría* de Rafael Dieste y los cuadros de Archimboldo, los trasfigura, enloquece, y cambia por completo. Por este motivo es que interesa señalar el modo en que un personaje se vulnera a partir de la experiencia sublime que suscita el enfrentamiento con estos objetos.

Asimismo la decodificación que hacen los personajes de estas cuatro obras es una *mise en abîme* en cuanto muestra que él observa lo que el personaje mira⁵⁶.

En “La parte de los críticos”, como ya se ha mencionado, se da cuenta de la búsqueda frenética de Benno von Archimboldi por parte de los cuatro estudiosos. Después de la visita a Santa Teresa, Liz Norton regresa a Londres y se cita con Piero Morini. Tras una copiosa cena, Norton relata a Morini sobre la infructuosa búsqueda del autor y, además, evoca la historia del pintor inglés, bohemio y vanguardista Edwin Johns dedicado a la realización de murales. En esta conversación repara, especialmente, en la experiencia de una de sus exposiciones.

Pese a todo, la exposición no hubiera tenido el éxito ni la repercusión que tuvo de no ser por el cuadro estrella, mucho más pequeño que los otros, la obra maestra que empujó a tantos artistas británicos, años después, por la senda del *nuevo decadentismo*. Éste, de dos metros por uno, era, bien mirado (aunque nadie podía estar seguro de mirarlo bien), una elipsis de autorretratos, en ocasiones una espiral de autorretratos (depende del lugar desde donde fuera contemplado), en cuyo centro, momificada, pendía la mano del pintor (76).

⁵⁶ En un principio, este estudio fue pensado como un análisis de la *mise en abîme* en 2666. Sin embargo, atendiendo al carácter narrativo mutable, proliferante y sin jerarquía, del relato se optó por estudiar sus similitudes con el rizoma.

Ante el asombro de su interlocutor, Norton obsequia un catálogo de las obras de Johns a Morini, quien jamás vuelve a recuperar la calma e inicia una investigación desesperada sobre el excéntrico pintor.

Después de un proceso que no se especifica en el relato, Morini logra, exitosamente, encontrar a Edwin Johns en el manicomio Auguste Demarre. Con la compañía de Manuel Espinosa el crítico español y Jean Pelletier el crítico francés emprende la tortuosa tarea de conocer al autor de la obra que tanto le ha perturbado y, al momento de entablar la charla con él, descubre que Johns es una representación de él mismo y cae presa de un terror inconmensurable, o bien, una experiencia sublime ominosa.

- ¿Por qué se mutiló?

El rostro de Morini parecía *atravesado por las últimas luces que rodaban por el parque del manicomio* [...] Con un gesto que a Pelletier le pareció lento y ensayado, Johns levantó la mano derecha y la sostuvo a pocos centímetros de la cara expectante de Morini.

-¿Usted cree que se parece a mí? – dijo Johns.

-No, yo no soy un artista – respondió Morini.

-Yo tampoco soy un artista – dijo Johns - ¿Usted cree parecerse a mí?

Morini movió la cabeza de un lado a otro y su silla de ruedas también se movió. Durante unos segundos Johns lo miró con una leve sonrisa dibujada en sus labios finísimos y sin sangre (124).⁵⁷

En este ejemplo hay muchas pistas explícitas que dan cuenta de lo sublime como una consecuencia del enfrentamiento con lo inconmensurable. Edwin Johns es un pintor de murales y, por las características de este tipo de pintura, es posible establecer una

⁵⁷ Las cursivas son mías.

correspondencia entre la obra del personaje con la novela desbordada⁵⁸. Su obra maestra es un mural que tiene como elemento primordial su mano momificada, aspecto que la configura como una obra de arte incomprensible, apabullante y, para los que se enfilan en la “*senda del decadentismo*” junto a Morini, sublime. Pero no es sino hasta el encuentro con el autor de la obra que la impresión se completa y se hace más explícita, pues Morini, claramente perturbado, nota que el intento de Johns fue plasmar el infinito y, al no ver logrado su propósito, decide privarse del medio que resultó ineficiente y corta su misma mano.⁵⁹ Esta experiencia hace que el personaje encuentre parangón con el artista y se transfigure. Dicho de manera más precisa, ocurre lo siguiente: del mismo modo en que Johns se despoja de su mano, Morini abandona la búsqueda de Archiboldi porque comprende que encontrarlo no es el camino por el que llegará a descubrir qué es lo que le produce mayor admiración y devoción por la obra del autor alemán.

Asimismo, en “La parte de Fate”, el equipo de reporteros y Óscar Fate se retiran a la casa de Chucho Flores después de la pelea de box que tiene lugar en Santa Teresa. Ahí, los comensales deciden proyectar una película terrible, que supuestamente dirigió Robert Rodríguez. Al respecto, Fate se muestra indiferente pues, como se ha comentado, el relato del personaje está expuesto en un aparente doble plano de realidad, en donde existe la suposición de que Fate sueña muchas de las cosas que vive. Sin embargo, tras las primeras imágenes, descubre el carácter tremendo de la situación:

⁵⁸ Asimismo, Cecilia López Badano señala que “Estéticamente, los cinco textos [correspondientes a las partes de 2666] configuran un mural mexicano del horror, mural en su sentido monumentalista y de denuncia que, a través de la focalización desde múltiples puntos de vista, oculta un secreto de perspectiva”. C. Badano López, *op. cit.*

⁵⁹ En la novela, la respuesta que le da Johns a Morini respecto de su mutilación es que lo hizo por dinero. Esta es otra lectura que remite a pensar en la idea de que al mismo tiempo el exceso del pintor le permite tocar el “éxito”.

La película no duraba, según Charly Cruz, más de media hora. Se veía el rostro de una vieja, muy pintarrajeado, que miraba a la cámara y que, al cabo de un rato, se ponía a murmurar palabras incomprensibles y a llorar. Parecía una puta retirada y en ocasiones, pensó Fate, una puta agonizante. Después aparecía una mujer muy joven, muy morena, delgada y con grandes pechos, que se desnudaba sentada en una cama. De la oscuridad surgían tres tipos que primero le hablaban al oído y luego la follaban [...] El cuadro que formaban *era el de una máquina en movimiento continuo*. El espectador adivinaba que la máquina iba a estallar en cualquier momento, pero la forma del estallido, y cuando ocurriría, era imprevisible [...] Por un instante, toda ella pareció brillar, refulgieron sus sienes, el mentón semioculto por el hombro de uno de los tipos, los dientes adquirieron una blancura sobrenatural. Luego la carne pareció desprenderse de sus huesos y caer al suelo de aquel burdel anónimo y desvanecerse en el aire, dejando un esqueleto mondo y lirondo, sin ojos, sin labios, una clavera que de improvisto empezó a reírse de todo. Después, se vio una calle de la gran ciudad mexicana, el DF con toda seguridad, al atardecer, barrida por la lluvia, los coches estacionados en las aceras, las tiendas con las cortinas metálicas bajadas [...] Las ramas de un árbol enfermo que vanamente intentan tenderse hacia la nada. El rostro de la puta vieja que ahora sonríe a la cámara, como diciendo ¿lo hice bien?, ¿he estado bien?, ¿no hay quejas? [...] La misma lluvia pero filmada desde el interior de una habitación. Un pasillo. El cuerpo de una mujer semivestida, tirado en el suelo. Una puerta. Una habitación en completo desorden. Dos tipos durmiendo en la misma cama. Un espejo. La cámara se acerca al espejo. Se corta la cinta. (406-407).⁶⁰

Después de que finaliza la proyección, Fate abandona el estado de parálisis que lo sume la ensoñación, se recupera y comprende que su única finalidad es rescatar a Rosa Amalfintano: “¿Dónde está Rosa? – preguntó Fate cuando acabó la película” (407).

Tras este breve relato cinematográfico se encuentran varias pistas para poder configurar un mapa de interpretación en el que se pone de manifiesto lo sublime ominoso como el encuentro con los límites propios y lo monstruoso.

⁶⁰ Las cursivas son mías.

Hay prostitutas, una mujer violentada que, en pleno frenesí estalla, hombres siniestros y oscuros, las calles tristes y húmedas y, por último, la disolución de la imagen final, que refuerza el carácter del mensaje. Esta enumeración funciona como una síntesis de la atmósfera del universo diegético, pues en la novela existen imágenes y sucesos que se corresponden: la vieja puede resultar tanto una especie de figura materna como un envío al personaje de Florita Almada o la manifestación de la decadencia. La mujer a la que embisten puede ser una de las víctimas, o una prostituta, o, en el momento en que estalla, una alegoría de la impunidad. Pero lo más interesante es la máquina que conforman y la macabra imagen final: la calavera que se ríe de todo. Esto a su vez es una remisión clara del funcionamiento de la novela: un sistema desjerarquizado donde el sinsentido resulta una máscara macabra que se ríe de quien lo mira. Finalmente, la tormenta en la ciudad se entiende, en este caso, como una manifestación más de la vulnerabilidad que ciñe a todos y de la que no hay ningún consuelo.

Como es evidente este pasaje contiene los indicios de toda la novela y a su vez las claves para intuir una lógica fuera de todo sentido, en la que la desolación y el asesinato es una costumbre de la terrible Santa Teresa. En este sentido, la idea de mostrar el bosquejo de este escenario tan terrible mediante una máquina cuyo comportamiento no se puede comprender, es otro argumento para pensar que la novela se apoya en un tipo de funcionamiento cercano al de la forma autómatas que sigue, como en este estudio se ha mencionado, la ley (des)organizativa que sigue el rizoma. No obstante, además de suscitar lo siniestro, también habla de una serie de eventos inconmensurables, que rebasan toda lógica y todo sentimiento de bienestar, que llevan a una situación incómoda, inestable, insegura y que suscita al lector a sumirse en una sensación de peligro y en una experiencia

de lo sublime ominoso. Es por eso que la reacción de Fate es tan significativa, pues después del enfrentamiento con la película y su contenido espeluznante comprende que la atmósfera que ha sentido y con la que inconscientemente está luchando rebasa sus límites, por lo tanto, no hay más remedio que huir.

De manera muy similar, en “La parte de Amalfitano” se cuenta la historia de cómo Oscar Amalfitano, tras la mudanza de Madrid a Santa Teresa, descubre un peculiar *Tratado de Geometría*, escrito por Rafael Dieste, que le resulta ajeno a su biblioteca. Tras mucho meditar, decide impulsivamente tomar el libro, salir a su patio trasero y colgarlo de un tendedero con unos ganchos para ropa. El narrador, posteriormente, explica que ésta es una idea inspirada en *Le ready-made malheureux*, que fue un *Ready-made* argentino de Marcel Duchamp:

Con motivo de la boda de su hermana Suzanne con su íntimo amigo Jean Crotti, que se casaron en París el 14 de abril de 1919, Duchamp mandó por correo un regalo a la pareja. Se trataba de unas instrucciones para colgar un tratado de geometría de la ventana de su apartamento y fijarlo con cordel, para que el viento pudiera “hojear el libro, escoger los problemas, pasar las páginas y arrancarlas” (...) Suzanne y Jean siguieron las instrucciones de Duchamp con buen humor. De hecho, llegaron a fotografiar aquel libro abierto suspendido en el aire – imagen que constituye el único testimonio de la obra, que no logró sobrevivir a semejante exposición a los elementos – y más tarde Suzanne pintó un cuadro de él titulado “Le ready-made malheureux de Marcel (245-246).

Empero, en este mismo episodio hay una explicación del mismo Duchamp, parafraseada por el narrador, sobre sus motivaciones para la puesta en práctica de la idea. Dice: “En los últimos años Duchamp confesó a un entrevistador que había disfrutado desacreditando “la seriedad de un libro cargado de principios” como aquel y hasta a otro periodista que, al

exponerlo a las inclemencias del tiempo, “el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida” (249).

La extrañeza que causa el evento despierta la suspicacia de Rosa hacia su padre y, entonces, ella comprende que se está volviendo loco.

Sin embargo, tras las aclaraciones que el narrador ofrece y la revisión a la acción de colgar el libro es posible interpretar que la 2666 en sí se trata de un *ready-made* literario del autor, en el que de manera menos sarcástica que Duchamp, expone a un personaje frente al libro como objeto y, a su vez, al mismo libro como contenedor de toda la sabiduría que lo configura, como el elemento más vulnerable de la obra plástica creada. Esto quiere decir que en este *ready-made* Bolaño propone que el libro soporta todas las inclemencias de la vida, pero que los lectores no: pueden sentirse conmovidos, trasgredidos, heridos, violentados, conmocionados e, inclusive, enloquecidos. En este sentido, también se habla de lo sublime ominoso como la colisión con aquello que no se puede predecir y, por lo tanto, suscita la incomodidad y la perturbación por tratar con algo peligroso.



*Le ready-made malheureux, de
Marcel Duchamp*

Por último, en “La parte de Archimboldi” se relata la historia del enigmático Hans Reiter, cuyo seudónimo es Benno von Archimboldi. Se trata de un campesino que nació en una aldea desconocida de Alemania en 1920. Durante su infancia, sólo tuvo dos intereses prioritarios: el mar, junto con el bosque de algas que esconde, y su pequeña hermana Lotte⁶¹. Niño extraño, disperso y de una altura descomunal sale de su casa rumbo a Berlín, aún siendo muy joven. En poco tiempo lo alistan para pelear en el ejército del Reich y en una de las batallas le perpetran una herida de bala en el cuello. Con la finalidad de que se recupere pronto, lo recluyen en una casa abandonada que está dentro de una aldea fantasma en Ucrania. A lo largo de su recuperación encuentra un escondite con documentos y una bitácora escrita por un judío que ha sido víctima de la guerra llamado Boris Ansky. En este texto, Reiter se entera que Ansky fue un judío comunista cuya única ambición fue ser un gran escritor. Devoraba a los mejores libros rusos de su tiempo, participaba de las lecturas de poesía en Moscú y se enamoraba perdidamente.

La historia de Ansky se desarrolla de manera similar a la idea de meseta, pues es una narración que adquiere autonomía frente a los otros conflictos desarrollados en la obra. Pero tiene la particularidad de ser el relato que inspira la metamorfosis de Hans Reiter por Benno von Archimboldi, el famoso y misterioso escritor.

Reiter lee compulsivamente el relato de Ansky y se refugia en la experiencia inefable de los cuadros de Giuseppe Archimboldo:

Quando ya no podía más, Ansky volvía a Archimboldo [...] *La técnica del milanés le parecía la alegría personificada. El fin de las apariencias. Arcadia antes del hombre. No todas, ciertamente, por ejemplo El asado,*

⁶¹ El amor incondicional e infinito que siente Hans Reiter por su hermana Lotte es un guiño que no deja de recordar la relación de Nietzsche con su hermana Elisabeth.

un cuadro invertido que colgado de una manera es, efectivamente, un gran plato metálico de piezas asadas entre las que se distingue un lechoncillo y un conejo, y unas manos, probablemente de mujer o de adolescente, que intentan tapar la carne para que no se enfríe, y que colgado al revés nos muestra el busto de un soldado, con casco y armadura, y una sonrisa satisfecha y temerario a la que le faltan algunos dientes, la sonrisa atroz de un viejo mercenario que te mira, y su mirada es aún más atroz que su sonrisa, como si supiera cosas de ti, escribe Ansky, que tú ni siquiera sospechas, le parecía un cuadro de terror. *El jurista* (un juez o un alto funcionario con la cabeza hecha de piezas de caza menor y el cuerpo de libros) también le parecía un cuadro de terror. Pero los cuadros de las cuatro estaciones eran alegría pura. Todo dentro de todo, escribe Ansky. Como si Archimboldo hubiera aprendido una sola lección, pero esta hubiera sido de la mayor importancia (917-918).⁶²

El consuelo que representa a Reiter la lectura del diario de Ansky es otra de las pistas de la novela: la lectura siempre es un exilio, como también es un refugio, o una experiencia arrebatadora. La consecuencia de la lectura que hace Hans Reiter sobre la vida de Boris Ansky es la recuperación del judío y sus sueños en el soldado alemán. Reiter se convierte en la idea de escritor que Ansky quiso ser, articulándose de manera similar a la de un cuadro de Archimboldo: a partir de una serie de objetos construye su rostro e identidad pensando en que el estilo del pintor “es la alegría personificada y el fin de las apariencias” (918).

Al día siguiente volvió y le mostró el dinero, pero entonces el viejo sacó una libreta de un escritorio y quiso saber su nombre. Reiter dijo lo primero que se le pasó por la cabeza.

- Me llamo Benno von Archimboldi.

El viejo entonces lo miró a los ojos y le dijo que no se pasara de listo que cuál era su nombre verdadero.

- Mi nombre es Benno von Archimboldi, señor – dijo Reiter –, y si usted cree que estoy bromeando lo mejor será que me vaya (981).

⁶² Las cursivas son mías.

Además de que éste es un pasaje primordial para la temática de la novela, es interesante reparar en dos consideraciones: la primera es que los cuadros descritos de Archiboldi se pueden asumir como la representación pictórica de la forma en que la novela se articula, esto quiere decir que *2666* se compone de ideas claves presentadas como un *collage*, o bien, referentes que adoptan significados distintos si se miran desde perspectivas diferentes, como las anamorfosis de algunos cuadros.⁶³ La segunda es que se trata de una ecfrosis que refiere un personaje en un diario, que decodifica otro. Esto quiere decir que se realiza un proceso de mediación doble: en la ficción por Reiter, y en la lectura por el lector, lo que permite pensar que se trata de otra *mise en abîme* en *2666*, o bien, la imagen espejo del lector leyendo el libro y decodificando la representación del cuadro, dentro de la novela que otro lector también está leyendo.

La impresión que sufre Reiter es arrebatadora, paraliza sus sentidos y posibilita una experiencia amalgamada entre la historia de Ansky y la de él. En razón de los ejemplos que se han expuesto y de las estrategias que se han mencionado en este capítulo, la interpretación que se propone en este estudio es que este pasaje es una metáfora muy clara de la propuesta de relación que las claves de la novela indican para su lectura, una relación rizomática entre el lector y la novela, en la que los contornos entre ficción y realidad son difuminados y es posible crear un devenir.

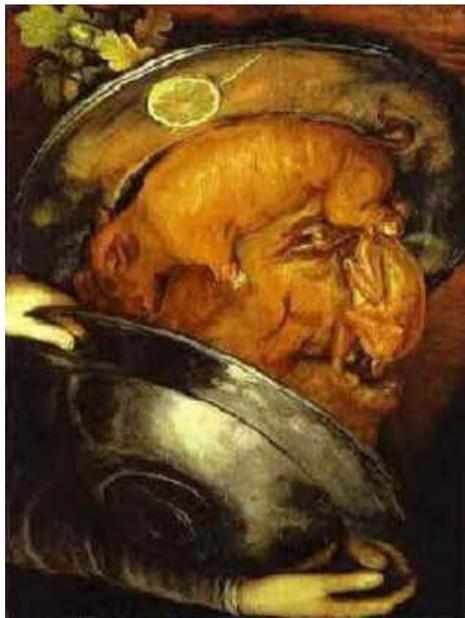
⁶³ Para revisar este tema, ver el interesante trabajo de Cecilia López Badano, *op. cit.*, o el capítulo III de este trabajo.

El asado de Giuseppe Archimboldo

Primera perspectiva



Segunda perspectiva



CONCLUSIONES

Como se dijo en la introducción, el controvertido lugar que ocupa Roberto Bolaño en la literatura actual hace difícil evitar tomar partido ante la dicotomía entre quienes lo alaban como gran escritor y el de quienes deploran la calidad de su literatura.

Para describir los resultados de la investigación realizada, comenzaré sosteniendo que en este trabajo, una de las primeras conclusiones a las que llego es que el estudio de 2666 ha sido una experiencia enriquecedora, muy compleja, y muy útil para mi forma de comprender lo que implica la investigación literaria y una perspectiva que intenta sumarse a la creciente y fértil crítica objetiva en torno a la obra del autor.

Atendiendo a esta situación, la investigación que se realizó en el primer capítulo tuvo por finalidad establecer un punto de partida para emprender el estudio del escritor chileno y de la novela, en el que se consideró un panorama general de la vida de Bolaño, su contexto cultural y un recorrido por las opiniones más representativas sobre su obra.

En este sentido, me interesaron de manera especial las apreciaciones críticas de Darío Jaramillo, quien describe la propuesta literaria del autor como una suma de las “repeticiones, aliteraciones y remolinos”, de un “mago de un solo truco”, ya que en este trabajo son contempladas como aspectos valiosos para su lectura.

Además y, pese a este diagnóstico, se observaron brillantes posturas contrarias, como las de Celina Manzoni y Patricia Espinosa, que emprenden la labor pionera de iniciar la discusión crítica de la obra del escritor chileno, tomando precisamente los recursos que

minimiza Jaramillo y reconsiderándolos como estrategias virtuosas de la propuesta estética del autor.

Partiendo del contexto cultural y crítico que ofrece este capítulo, en el segundo se reflexiona en el lugar que ocupa *2666* dentro del plano literario actual. En este sentido, señalo los debates que se generaron en torno al lanzamiento de *2666* y, particularmente, los criterios editoriales que han puntualizado Ignacio Echevarría y Jorge Herralde para la publicación de la obra. Para argumentar en torno a la legitimidad de la novela se refieren distintos elementos de *2666* en novelas muy anteriores, como personajes, situaciones, motivos y estrategias en *Llamadas telefónicas*, *Amuleto* y *Los detectives salvajes*.

El examen de estos intertextos hace posible pensar que la construcción del edificio de *2666* fue un proceso que llevó muchos años al autor, lo que reduce las suspicacias sobre su ilegitimidad como obra inconclusa y, por lo tanto, carente de de calidad.

2666 es una novela valiosa, cuya propuesta es la infinitud y la indefinición. Sobre este tema, resulta interesante que tras los debates y la desconfianza de las instituciones literarias actuales, *2666* es, hoy en día, una obra galardonada y reconocida. Para esclarecer este punto, se reflexiona sobre la configuración de la propuesta abierta de la novela y se hace un parangón con las ideas que expone Umberto Eco sobre la “obra abierta”, proponiendo que en dicha obra la disposición de las historias, el comportamiento del narrador, los personajes y la configuración estética del universo narrado, posibilitan una vuelta de tuerca a la teoría de Eco y, además de tratarse de una novela abierta, *2666* es una novela rizomática.

En el tercer capítulo se reflexiona sobre las características de la configuración estética del texto, reparando en la recurrencia a representaciones del mal y la catástrofe como la representación de lo real ominoso. Esta categoría englobará todo aquello que en la novela se enuncia, como el error, la impunidad, los asesinatos y lo criminal y la deriva e imprecisión del sentido, asumiendo que son características de un mundo no narrado con el que la narración establece una relación de asimilación.

Del mismo modo, surge otra de las interpretaciones de este libro: *2666* es una novela que confronta, enunciando lo ominoso, con la finalidad de buscar que el lector tome, sin la necesidad de que le sea indicado, una postura moral frente lo que está leyendo.

Dadas las condiciones de la trasgresión del violento discurso narrativo al lector, se establecen las similitudes entre la novela y el ‘rizoma’ de Deleuze y Guattari y, para esos fines, se repara en una síntesis completa de lo que ambos pensadores han definido como ‘rizoma’ y sus relaciones con las artes y la literatura.

Tras el esclarecimiento de lo que se contempla como “narración rizomática”, en el cuarto capítulo se emprende el estudio de la novela conforme a las similitudes que comparte el modelo rizoma, pensando en los libros según la idea de mapas repletos de mesetas y líneas de fuga. Así, no sólo resulta revelador el carácter desproporcionado, mutable, compulsivo y desestabilizador de *2666* a modo de rizoma, sino también la serie de resortes que configuran el estilo y las estrategias narrativas de la novela, como el nomadismo de sentido, la pérdida del orden antes causal ahora casual, la desestabilización, dispersión y proliferación.

La suma de estas características se manifiesta con la clara alteración de jerarquías en la novela, como la delegación de las funciones de narrador a los personajes, el desorden en el espacio y el tiempo narrados aunado a la acumulación compulsiva de relatos e intrigas. Esto permite pensar que los componentes de esta novela son susceptibles de convertirse en vectores, cuya ruta es horizontal entre el narrador y las demás voces narradas y se traza al momento de lectura.

Las estrategias que señalo indican un comportamiento errático y nómada que promueve una relación entre el mundo narrado y el lector similar a la forma en que opera el universo narrado y sus componentes, lo que quiere decir que, del mismo modo en que los personajes y el narrador comparten funciones, la novela y el lector devienen de modo similar y amalgamado, aspecto que implica una intensificación de la relación entre la novela y su lector, mediante la cual los contornos se disuelven y el devenir de ambos elementos provoca una colisión muy intensa, un pacto de ficción con exigencias mayores a la del lector como un testigo o espectador.

Esta reflexión tiene por finalidad plantear que esta novela funciona bajo una lógica inquietante, cuya formación se aleja de la estructura propia de las novelas canónicas y propone la desorganización narrativa, guiada por la lógica casual en lugar de la causal, como una estética de creciente importancia en la actualidad, que representa, al mismo tiempo un fenómeno atractivo y exigente para los lectores actuales. Esta forma de narrar contiene las claves para su lectura dentro de su configuración, creando una poética interna poderosa, atractiva y brillante.

Ya que el rizoma suscita pensar en la lectura como una experiencia intensa, desmesurada, mutable e impredecible, propongo la posibilidad de dos inducciones a partir de lo real ominoso en la novela y las estrategias narrativas que la configuran, como el nomadismo de sentido del narrador, la furia, el tiempo y la articulación terrible de la ciudad de Santa Teresa: la exasperación como estrategia para traducir la experiencia de lo siniestro y las poéticas visuales para interpretar la de lo sublime ominoso. Para estos fines señalo los ejemplos realizados a partir de la parataxis, acumulación, saturación, descripción y ecfrasis en la narración. Cada una de estas herramientas son motivadores de ambas sensaciones, y también refuerzan la idea de que la forma en que se articula el mundo narrado obedece la lógica del sinsentido, creando narraciones compulsivas, proliferantes e intensas.

La revisión de los factores que menciono a lo largo de los capítulos de este estudio tiene por propósito obtener más conocimiento a la creciente crítica sobre el autor, así como la revisión a las circunstancias editoriales y políticas que se gestaron en torno a su publicación póstuma.

Sin embargo, lo que considero de mayor importancia es que hablar de las características de la novela, haciendo parangón con las del modelo rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari, no sólo remite a un estudio de los recursos discursivos con los que la novela se hace atractiva o representativa. Las claves y estrategias que se rescatan en este estudio permiten pensar que el compromiso que se exigen los mecanismos de interpretación de novelas como *2666*, que son las que continúan la senda de novelas juego, vanguardistas, antinovelas o de mecanismo similar al de un autómatas, que están a la espera de la magia de un lector que las dote de vida.

Y, por el otro lado, deseo concluir con un comentario al poderoso mensaje de 2666, que, de manera nostálgica y dolorosa, busca dar cuenta del horror desde una postura lejana a la panfletaria con la finalidad de provocar una respuesta en el lector que no esté inducida, una toma de consciencia y un involucramiento con absoluta libertad y responsabilidad.

Así, cobra una relevancia profetizadora la definición de infierno que Roberto Bolaño ofrece: “Como Ciudad Juárez, que es nuestra *maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos*”.²²⁴ Aquello que se mira y no se combate, lo que se tolera por la costumbre y la anestesia de la impunidad es justo lo que repele 2666, pues la propuesta es pensar que lo que hace libres a las personas – y atendiendo a los referentes que se han dado en este trabajo, es posible pensar que aquél “nosotros” a quien se dirige la novela se refiere a los latinoamericanos – no es el seguimiento de una identidad ajena, el éxito mercantil, o la impunidad en convergencia con la hegemonía, sino que la posibilidad de recordar anunciando una y otra vez la impunidad es la mejor manera de evitar al reflejo desasosegado de un futuro que se clausura y se pierde.

²²⁴ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, *op. cit.*, p. 30. Las cursivas son mías.

Bibliografía directa:

Bolaño, Roberto, 2666, Barcelona, Anagrama, 2004.

_____, *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003.

_____, *Amberes*, Barcelona, Anagrama, 2002.

_____, *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001.

_____, *Tres*, Barcelona, El Acantilado, 2000.

_____, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000b.

_____, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999.

_____, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.

_____, *Monsieur Pain*, Barcelona, Anagrama, 1999b.

_____, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1998.

_____, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 1996

_____, *Los perros románticos*, San Sebastián, Fundación Kuxta, 1995.

Bibliografía citada:

Alatorre, Antonio, “Qué es la crítica literaria”, en *Ensayos sobre crítica literaria*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. (*Lecturas mexicanas*, Tercera serie, 80).

Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, pról. y trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980. (Col. *Persiles*, 51).

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.

Bisama, Álvaro, “Todos somos monstruos”, en Patricia Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis editores, Santiago, 2003, pp. 79-93.

Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004. (Col. *Argumentos*).

Cohen, Marcelo, “Donde mueren los poetas”, en C. Manzoni, en Cecilia Manzoni (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 33-37.

Cortázar, Julio, *Rayuela*, estud. crít. y pról. de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, 1991.

De Toro, Alfonso, “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la posmodernidad del discurso borgesiano”, en Karl Alfred Blüger y Alfonso de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Madrid, Ververt Verlag-Iberoamericana, 1995, pp. 131-168.

De Rosso, Ezequiel, “La lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”, en Cecilia Manzoni (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 137-146.

_____, “Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño”, en Cecilia Manzoni (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 55-63.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia, 1980.

_____, *Rizoma*, Pre-textos, Valencia, 1976.

Des, Mihály “Putas asesinas”, en Cecilia Manzoni (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 197-200.

Domínguez Michael, Christopher, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1995-2005)*, México, FCE, 2007.

Echevarría, Ignacio, “Una épica de la tristeza”, en Cecilia Manzoni (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 193-195.

_____, “Historia popular de la infamia”, en Cecilia Manzoni (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 35-42.

Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, trad. María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen, 2007.

Eco, Umberto, *Obra Abierta*, Trad. de Roser Berdagué, Editorial Planeta-De Agostini Barcelona, 1992.

Edwards, Javier, “Roberto Bolaño, escritor para leer”, en Patricia Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis editores, Santiago, 2003, pp. 119-121.

Espinosa, Patricia (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis editores, Santiago, 2003.

Espinosa, Patricia “Tres de Roberto Bolaño: el *crac* a la posmodernidad”, en Patricia Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis editores, Santiago, 2003, pp. 167-175.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 2001.

Faulkner, William, *El ruido y la furia*, trad. Ana Antón Pacheco, Madrid, Alfaguara, 361. (Col. *Literatura Alfaguara*, 234).

Flores Martínez, Antonieta, “Notas sobre *Los detectives salvajes*”, en Cecilia Manzoni (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 91-96.

Gómez, Cristián, “¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura”, en Patricia Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis editores, Santiago, 2003, pp. 177-186.

Guillermo García Corrales, “La imagen de la precariedad en ‘Sensini’ de Roberto Bolaño”, en Patricia Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis editores, Santiago, 2003, pp. 35-45.

Herralde, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Acantilado, Barcelona, 2005.

Larauri, Maité, *El deseo en Deleuze*, València, Tándem, 2000.

López Badano, Cecilia, “La representación estético-literaria del narcotráfico contemporáneo como mal urbano absoluto: De la Medellín de Vallejo a la Santa Teresa (Ciudad Juárez) de Bolaño”, ponencia leída en el XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte *Estética del mal: conceptos y representaciones*, del 29 de noviembre al 3 de diciembre, 2009, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. El día miércoles 2 de diciembre de 2009.

Maslovier Ródenas, Juan Antonio, “Las palabras traicionadas”, en Cecilia Manzoni (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 189-192.

_____, “Relatos de la vida inexplicable”, en Cecilia Manzoni (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 51-53.

Manzoni, Cecilia (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI Editores, 2001.

_____, *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo XXI Editores, 1998.

Pintu, Rodrigo, “Los detectives salvajes”, en Cecilia Manzoni (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 63-65.

Pomis, José, “Poética de Roberto Bolaño”, en Patricia Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis editores, Santiago, 2003, pp. 47-63.

Quesada, Iván, “La caída de Chile”, en Patricia Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis editores, Santiago, 2003, pp. 141-146.

Rojo, Grínor, “Sobre *Los detectives salvajes*” en Patricia Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis editores, Santiago, 2003, pp. 65-75.

Semo, Ilán, “Bolaño, revisitado”, *La jornada*, sábado 12 de diciembre de 2009. (Sección, “La opinión”).

Sepúlveda, Magda, “La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño”, en Patricia Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis editores, Santiago, 2003, pp. 103-115.

Shakespeare, William, *Macbeth*, Nueva York, Oxford University Press, 1990. (Col. *Oxford World's classics*).

Shopenhauer, Arthur, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, trad. e introd. de Manuel Pérez Cornejo, València, Universidad de València, 2004.

Sinno, Neige, *El México imposible de Roberto Bolaño*, conferencia dictada el día 17 de junio de 2008, en el Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, México, D. F., Ciudad Universitaria.

Vila-Matas, Enrique, “Bolaño en la distancia”, en Cecilia Manzoni (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 97-104.

Villoro, Juan “El copiloto del impala”, en Cecilia Manzoni (comp., pról. ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 77-81.

Villoro, Juan, “Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso”, en *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 87-93.

Volpi, Jorge, “Bolaño, Epidemia”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 49, 2008 p. 78.

Weinberg, Liliana, *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*, México, UNAM, 2004.

Weinberg, Liliana, “Ezequiel Martínez Estrada: Lo real ominoso y los límites del mal”, en el TOMO IX *Historia crítica de la literatura argentina*, colección dirigida por Noé Jitrik, vol. *El oficio se afirma*, Sylvia Saítta (directora del volumen), Buenos Aires, Emecé, 2004.

Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1995.

Bibliografía crítica:

Barthes, Ronald, A. J. Greimas, Umberto Eco, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2004.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1998.

Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia literaria*, Madrid, Taurus ediciones, 1986. (Col. *Persiles*, 167).

Hemerografía

Bellatín, Mario, “Cuando el arte nace a la contra”, *Babelia*. Suplemento del diario *El País*, España, 14 de abril de 2007.

Catelli Nora, “El vacío donde no llega la náusea”, *Babelia*. Suplemento del diario *El País*, España, 14 de abril de 2007.

Cercas, Javier, “Print the legend”, *Babelia*. Suplemento del diario *El País*, España, 14 de abril de 2007.

Espinosa, Patricia, “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”, en *Estudios filológicos*, Chile, núm. 41, año 2006, pp. 71-79.

Fadanelli, Guillermo, “Una energía que no todos pueden seguir”, *Babelia*. Suplemento del diario *El País*, España, 14 de abril de 2007.

Gumucio, Rafael, “El hombre que escribía para morir por su cuenta”, *Babelia*. Suplemento del diario *El País*, España, 14 de abril de 2007.

Jaramillo, Darío, “Mago de un solo truco”, *Babelia*. Suplemento del diario *El País*, España, 14 de abril de 2007.

Kundera, Milan “El futuro de la novela”, *Diálogos*, vol. 18, núm. 3, pp. 25-30.

Paz Soldán, Edmundo, “Bolaño: literatura y Apocalipsis”, *Babelia*. Suplemento del diario *El País*, España, 14 de abril de 2007.

Semo, Ilán, “Bolaño, revisitado”, *La jornada*, México, sábado 12 de diciembre de 2009.
(Sección, “La opinión”).

Volpi, Jorge, “Bolaño, Epidemia”, *Revista de la Universidad de México*, México, núm. 49, 2008, p. 77-84.

Villoro, Juan, “Detective sin comisaría”, *Babelia*. Suplemento del diario *El País*, España, 14 de abril de 2007.

Recursos electrónicos:

Manifiesto infrarrealista Consultado el 22 de enero de 2009 y está disponible en: <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>

Deleuze, Gilles, “Rizoma: introducción. Marzo 1977”, *Spanish theory*. Consultado el 14 de diciembre de 2010 y está disponible en www.fen-om.com/spanishtheory

Pavón, Héctor, “La leyenda del gran escritor” en *La mirada*. Consultado el 29 de mayo de 2009 y está disponible en www.clarin.com